الدكتور ديزيره سقال

الزّجل والشعر اللبنانيّ العاميّ

(بين الشعر العاميّ والشعر الفصيح)

دار كتابات

الزجل واللّبناني العاميّ

(بين الشعر العاميّ والشعر الفصيح)

الدكتور ديزيره سقال

الزّجل والشعر اللبنانيّ العاميّ

(بين الشعر العاميّ والشعر الفصيح)

٢٠١٧

© جميع الحقوق محفوظة للمؤلّف

الطبعة الأولى بيروت ٢٠١٧

دار كتابات

بيروت – لبنان / هاتف + فاكس ٨٢٣٤٥٨ / ٠١
هاتف: ٣١٢٧٣٣ / ٠١ ص.ب.: ١٣٦١٠١

مقدمة

كان للشعر الّذي يُنظم بالعامّيّة انتشار بين الناس، لأنّه ينقل لسان حالهم بلغتهم، بمعزل عن الشعر الرسميّ، إذا صحّ التعبير. فالأوّل منتشر في الأوساط الشعبيّة، يتناقلونه على الألسن، ويحفظونه، وَيُنْشِدونه، ويشتركون في صنعه جميعًا شَفاهةً؛ ولعلّ هذا هو السبب الأبرز الّذي جعل أكثرَ آثاره تُفقد وتضيع، فهو لم يُدَوَّن، إلّا قلّةً قليلةً نقلها بعض النقاد القدامى.

وقد كان الشعر بالعامّيّة معروفًا منذ أقدم العهود؛ بل إنّ بعضهم يرى، ونحن من هذا الرأي، أنّه في أصل نشوء الشعر الفصيح، وتحديدًا في أصل ظهور بحر الرجز الّذي ظلّ، في التراث العربيّ القديم، يُفرَد جانبًا، حين يتكلّمون على الشعر، فيقولون: هذا شعر، وهذه أرجوزة، والشاعر والراجز. ولعلّ السببَ في هذا أنّ الرجز أقرب إلى الشعر العامّيّ، أو كان ضربًا منه، فرأوا أن يميّزوا الشعرَ الرسميَّ عنه، ليصيرَ شعرَ العامة، مقابلَ شعر الخاصّة. وما لبثَ الشعر العامّيّ، على أنواعه، أَن انتشر في العصر العباسيّ انتشارًا واسعًا، وفي الأندلس أيضًا، وصارت له منزلته، بسبب ظهور أنواع شعريّة نُظمَت بالعامّيّة، كالمواليا، والكان كان، والزجل الأندلسيّ، وقد بقيت آثار هذه الألوان الشعريّة الشعبيّة ظاهرة في بعض الأشكال الشعريّة العامّيّة اليوم.

أمّا في لبنان، فإنّ الشعر العامّيّ (الزجل والشعر غير الزجليّ) كانت له جذور متعددة، بعضها عربيّ وبعضها سريانيّ، كما سنرى في هذه الدراسة، وهو ليس من مصدر واحد. ولكنّ علينا أنّ نميّز بين الزجل والشعر اللبنانيّ العامّيّ، فللزجل تراثه الخاصّ، وأوزانه وبحوره ووسائله، في حين أنّ الشعر العامّيّ يختلف عنه في هذا كلّه.

ما يهمنا في دراستنا أساسًا هو الوقوف على أوزان الشعر العامّيّ بنوعيه: الزجليّ وغير الزجليّ، وطريقة بنائهما الموسيقيّ والأسلوبيّ. وسنرى أيًّا من بحور الزجل استمرّ، وأيّها لم يعد شائعًا، وكيف يتمّ توزيع هذه البحور، وما علاقتها بأوزان الشعر الفصيح. وسنحاول اختزالها، عند مقارنتها بتلك، بعدد من التفعيلات أو البحور العروضيّة الخليليّة المعروفة.

كما سنتناول دراسة إيقاع الشعر اللبنانيّ العامّيّ غير الزجليّ، ونحدّد أبرز الفروق بينه وبين الزجل، من ناحية البناء والوزن، لافتين إلى أنّ هذا ليس ذاك، وإلى ضرورة التمييز بينهما، من غير أن يكون في هذا تقليلًا من قيمة أيٍّ منهما.

وفي الحقيقة، يمكننا أن نشبّه الزجل بالشعر الفصيح التقليديّ الّذي يقوم على وزن واحد وقافية واحدة، وبالتالي على شكل محدَّد سلفًا، متكرّر، لا يجوز تجاوزه. أمّا الشعر اللبنانيّ العامّيّ فشبيه إلى حدّ كبير بالشعر الحديث الفصيح (شعر التفعيلة)، لأنّه لا يلتزم شكلًا واحدًا، كما هي الحال في القصائد التقليديّة: فهو لا يخضع لأبيات شعريّة، بل يقوم على أسطر يمكن أن يتفاوت طولها وعدد تفعيلاتها، وتتنوّع فيه القوافي وأحرف الرويّ، بل يمكن أن نجد مزجًا بين ضربين أو أكثر من الأوزان، كالقصيد والمعنّى، في القصيدة الواحدة... كلّ هذه مسائل سنعالجها في هذه الدراسة. وفي الفصل الأخير سنقوم بتحليل لقصائد من الشعر اللبناني ولقصيدة من الزجل لنُظْهِر الفرق بينهما.

نتمنى أن نكون قد قدّمنا في هذا الكتاب دراسة طريفة وجديدة للقارئ المهتمّ بالشعر العاميّ، ذات بعد أكاديميّ، لنبيّن أنّ الأدب المسمّى شعبيًّا ليس أقلّ أهمّيّةً من الأدب الرسميّ.

الفصل الأوّل:
الشعر الشعبيّ العربيّ القديم

١ – مدخل:

ترتبط لفظة "زَجَل" بالصوت، فهي تعني: "اللعب والجلَبَة ورَفْعُ الصّوت. وخُصَّ به التطريب."[١] وهو أيضًا رَفْعُ الصوتِ الطَّرِب."[٢] لهذا السبب ارتبط الزجل بالغناء منذ نشأته، ولهذا السبب أَيضًا سُمّي النوع الشعري الذي نحن بصدده زجَلًا.

وقد عمل شعراء الزجل، منذ أن كان هذا الفنّ منتشرًا في الأندلس، على أن تُنْظَمَ قصيدته من مقاطع صوتيّة، تمامًا كالشعر الفصيح؛ غير أن بناء هذه المقاطع الصوتيّة قد عرف بعض الاختلاف في تكوينه عن مقاطع الشعر بالفصحى، لأنّ القواعد أو الوحدات الملفوظة لا تتقيّد بقواعد العربيّة، ولا بأطوال الشعر الفصيح، فصاحبها يمكنه أن يمدّ لفظ الكلمة، بطريقة تساعده في تركيب الصوت الّذي يريد.

ومعنى هذا أنّ الزجل يقوم على التقطيع الصوتيّ، وأنّه مختلف في اعتباراته الصوتيّة عن تقطيع الفصحى. فما هو البناء الوزني الّذي قام عليه الزجل؟

---

١ – ابن منظور، **لسان العرب**، القاهرة: دار المعارف، لا تاريخ، ص ١٨١٤

٢ – الموضع نفسه.

٢ – زجل الأندلس/ البدايات:

يقول المقّري: "ولما شاع فنّ التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وتصريع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقتهم بلغتهم الحضريّة من غير أن يلتزموا منه إعرابًا، واستحدثوا فنًّا سمّوه بالزجل، والتزموا النظمَ فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتّسع فيه للبلاغة مجالٌ، بحسب لغتهم المستعجمة؛ وأوّل من أبدع في هذه الطريقة الزجليّة ابن قزمان (١٠٧٨ م. – ١١٦٠ م.)، وإن كانت قيلت قبله في الأندلس، لكن لم تظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها، واشتهرت رشاقتها، إلاّ في زمانه... قال ابن سعيد: رأيت أزجاله مرويّة ببغداد أكثر ممّا رأيتها بحواضر المغرب."[١] وقد نقل ابن خلدون في مقدمته هذا الكلام عنه، فقال: «ولما شاع فنّ التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامّة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيه إعرابًا، واستحدثوا فنًّا سمّوه بالزجل، إلخ...»[٢]

يمكننا أن نستنتج من هذا الكلام ثلاثة أشياء أساسيّة: أوّلها أنّ الزجل كان منتشرًا في الأندلس، قبل ابن قزمان؛[٣] وثانيها أنّه يقوم على إسقاط الإعراب،

١ – المقّري، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، بيروت: دار صادر، ١٩٨٨، ٧/ ١٤ – ١٥

٢ – ابن خلدون، **المقدمة**، دمشق: دار البلخي، ط١، ٢٠٠٤، ٢/ ٤٣٣

٣ – قيصر مصطفى، **حول الأدب الأندلسيّ**، بيروت: مؤسسة الأشرف، ١٩٨٧، ص ١٠٢. ومن شعراء الزجل السابقين على ابن قزمان في الأندلس: أخطل بن نمارة.

وعلى اللغة العامّيّة، وأنّه كان يحتوي على بلاغة خاصة، فهو ليس كلامًا عاديًّا؛ وثالثها أنّ الأزجال الأندلسيّة كانت، في أساسها، متأثّرة بالموشّحات؛ كما نفهم من هذا الكلام أنّ الأزجال الّتي قالها ابن قزمان انتشرت في الشرق (في بغداد خصوصًا)، وكان أهل الشام يتناسخون ديوانه في القرن السابع»[١]، ما يعني أنّها لو لم تكن في بيئة ممهّدة لها، أو تعرفها بدورها، لما عرفت هذا الانتشار المذكور، لأنّها كانت مزدهرة في الأندلس، والأندلسيّون بينهم عرب، نظنّ أنّهم حملوا معارفهم معهم إلى الغرب عندما افتتحوا شبه الجزيرة الإيبيريّة.

إذن، من خلال هذا المستَلّ من نفح الطيب، نفهم أنّ الزجل كان معروفًا عند العرب، قبل ابن قزمان. وبالعودة إلى تاريخ الحضارة والشعر الأندلسيّين، نستنتج الأمور الآتية:

١ – أنّ الزجل جاء محاكاة للموشّح، على لغة العامة، كما فهمنا من المقّري؛ وكما كانت للموشّح أشكال مختلفة كذلك كانت للزجل أشكاله المختلفة.

٢ – وأنّه ازدهر في خلال حكم المرابطين،[٢] لكنه «كان موجودًا قبل ذلك الزمن وذلك العهد»[٣]، بما يشبه الأغنية الشعبيّة على الأقلّ.[٤]

١ – المرجع نفسه، ص ١١٠

٢ – المرجع نفسه، ص ٩٨

٣ – المرجع نفسه، ص ٩٩

٤ – المرجع نفسه، ص ١٠٣

٣ – الزجل بين الشرقيّين والغربيّين:

نحن نرى أنّ الأزجال تأثّرت أيضًا بالأغاني الشعبيّة الإسبانيّة الّتي كانت رائجة في الأندلس (odes et ballades)، تمامًا كما تأثّرت بها الموشّحات، وبقصائد «طروب الدور» troubadours أيضًا؛ ففي حين استوحت منها الموشّحات طريقة التركيب (الأغصان، والأسماط، والتكرارات، والخرجات...) بالفصحى، استوحى منها الزجل هذا بالعامّيّة، لهذا السبب راج بين الناس في ذاك الوقت، مضارعًا الأغاني الإسبانيّة الشعبيّة. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الزجل الأندلسيّ نوعان:

أ – الأوّل هو زجل العامّة الّذي يتمثّل في الأغنية الشعبيّة العامّة باللغة العربيّة. فهو يُنظَم بسبب حدث معيّن، ثمّ ينتشر على ألسنةِ الناس.

ب – وزجل الشعراء مِنْ غَير العامة، وهو الزجل الأكثر رسميّة، إذا صحّ التعبير، لأنّه ما كان يقوله بعض الشعراء الراغبينَ في أن تنتشر أشعارهم بين الناس، لا كالأغنية، بل كضرب من القصائد العامّيّة الّتي تضارع الفصحى.

وهنا نلفت إلى رأي للمستشرق الإسباني أنخيل بلانثيا، في نشأة الزجل والموشّح، يقول: «والزجل والموشّحة في واقع الأمر فنّ شعريّ واحد، ولكنّ الزجلَ يُطلق على السوقيّ الدارج منها، إذ لا بدّ أن يكون في اللغة الدارجة، فقد كان يُتَغَنّى به في الطرقات. أمّا الموشّحة فلا تكون إلّا في العربيّ الفصيح، واسمها كذلك عربيّ كما هو واضح؛ وربّما استطعنا أن نقول إنّ لفظ الموشّحة يُطلق على المهذّب من الزجل الّذي تُستَعمل فيه الفصحى، أو يُنظَم في أسلوب أرفع من

أسلوب الأزجال.»[١] وليس هذا الرأي صحيحًا، لسببين: الأوّل أنّه يقرن الزجل بالموشّح، ويجعلهما شيئًا واحدًا في الأساس، وكلام ابن خلدون الأقرب إلى زمن الأندلس، يدحض هذا، ويعتبرهما فنّين مختلفين؛ والثاني أنّ الأزجال قد نشأت في مرحلة متقدّمة عن الموشّحات، لأنّ الموشّحات، قبل ظهور الأزجال، لم تكن تعرف أشكالًا مشابهة لها بالعامّيّة في الأندلس، ولا أحد من المؤرّخين العرب القدامى يذكر هذا، بل إنّ هؤلاء المؤرّخين يُجمِعون على أنّ الزجل انبثق من الموشّحات، فهو فنّ مستقلّ عنها.

ويرى فيليب الخازن أنّ الأجانب الأوروبيّين تأثّروا بزجل العرب في الأندلس، ولا سيّما الأخير، وحاولوا أن ينسجوا على منواله، يقول: «فاستحسن ذلك المستحدثَ من فنون الشعر شعراءُ الفرنجة من الإسبان والجرمان والطليان والفرنسيس، ونسجوا على منوالها، كما يُرى في ديوان الأغاني الإسبانيّة الأهليّة الموسوم le Romancero، وديوان القوافي les Rimes، لفرنسيسكو بترارك... وكما يظهر من المنظومات الأوروبيّة المعروفة عندهم بالـRondeaux, Ballades Lais, Virelais, Triolets, etc، وقد نظم على هذا الأسلوب شاعر فرنسا العلَمُ المشهور فيكتور هيكو... ولا مراء في أنّ العرب هم السابقون إلى هذه الطريقة...»[٢] ولعلّ هذا الكلام صحيحًا، ولكنّه لا ينفي كون الزجل العربيّ، والموشح أيضًا، قد تأثّرا، في نشأتهما، بالشعر الإسبانيّ الشعبيّ المغنّى.

---

١ – آنخيل جنثالث بالنسيا، **تاريخ الفكر الأندلسي**، تعريب: حسين مؤنس، بور سعيد: مكتبة الثقافة الدينية، ١٩٥٥، ص ١٤٣

٢ – فيليب الخازن، **العذارى المايسات في الأزجال والموشّحات**، جونيه: مطبعة الأرز، ١٩٠٢، ص د

قد يكون هذا الكلام صحيحًا، ولكنّه لا ينفي كون الزجل العربيّ، والموشح أيضًا، قد تأثّرا، في نشأتهما، بالشعر الإسبانيّ الشعبيّ المغنّى.

وقبل ابن قزمان عُرِف الشاعر أخطل بن نمّارة بأزجاله[1]، ما يعني أنّ ابن قزمان نفسه لم يخترع هذا اللون من الشعر، بل نظّمه وهذّبه، مستلهِمًا خرجات الموشّحات الّتي كانت تنحو في كلامها نحو العامّيّة في المرحلة الأخيرة من مراحل هذا اللون الشعريّ في الأندلس. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ أبا الحسن الشُّشْتُريّ[2] كانَ أوّل من استعمل الزجل في نظْم المعاني الصوفيّة، كما أشار بعض الباحثين؛ ومن أزجاله قوله:

يا تُرَى مَنْ هُ أَنا حتّى أَنا ... هِمْتُ مِنْ سُكْرِي
سَمَّعوني طِيبَ أَلْحانِ الغِنا ... وَعَسى نَدْري [3]

والأبيات هنا مركّبة على فاعلاتُن فاعلاتن فاعلن – فاعلن فَعْلُنْ، وهو وزن يجمع بين الرمل في قسمه الأوّل، والتركيب الخاصّ في قسمه الثاني. ويبدو أنّ الشُّشْتُريّ كانت لأزجاله مكانة في القلوب، لأنّنا نجد ابن عبّاد الرّندي يقول: «وأمّا أزجال الشُّشْتُريّ ففيها حلاوة، وعليها طلاوة، وأمّا مقطّعات الشُّشْتُريّ

١– المرجع نفسه، ص ١٠٢

٢– أبو الحسن الششتريّ (١٢١٢ – ١٢٦٩). اسمه أبو الحسن علي بن عبد الله النميري، ولد بشُشْتُر، وهي قرية بجنوب الأندلس. درس القرآن والشريعة والفقه، ثمّ الفلسفة والتصوّف. برع في فنون النظم المعروفة في عصره، ومن بينها الموشّح والزجل. عُرِف بعروس الفقهاء، واشتهر زجّالًا ووشّاحًا، في الشرق والغرب معًا. بدأ حياته تاجرًا متجوّلًا، ثم أدّى فريضة الحجّ، وسكن القاهرة. توفّي بمصر في نواحي دمياط.

٣– أبو الحسن الشُّشْتُري، **ديوان أبي الحسن الشُّشْتُري**، الإسكندرية: دار المعارف، ط١، ١٩٦٠، ص ٣٢٤

وأزجاله، فلي فيها شهوة وإليها اشتياق...»[1] كذلك نفهم أنّ المشرقيّين، أيضًا، عرفوا الزجل، لذلك استساغوا أزجال ابن قزمان عندما انتقلت إليهم، بدليل قول ابن خلدون، نقلًا عن ابن سعيد: "ورأيتُ أزجاله مرويّةً ببغداد أكثر ممّا رأيتُها بحواضر المغرب..."[2] ما يعني أنّ الأرض المشرقيّة كانت ممهَّدَة، قبل الأندلس، لهذا النوع من الشعر الشعبيّ، مع أنّ المؤرّخين لم ينقلوا لنا نصوصًا من الزجل المشرقيّ، ولعلّ السبب أنّهم كانوا يعدّونه دون الشعر في مستواه، لأنّه بالعامّيّة، ولنا عودة إلى هذا بعد قليل.

٤ – الزجل والأوزان:

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الزجل الأندلسيّ، مع ابن قزمان، كانت قصيدته تلتزم الوزنَ الواحدَ، والقافية الواحدة، والمطلع المصرّع.

وهي شبيهة إلى حدّ كبير بالموشّحات، بمعنى أنّها، من حيث الشكل، تنقسم مطالعَ وأغصانًا وأسماطًا، وأقفالًا وأدوارًا وخرجاتٍ[3]. وتكمن قيمته الحقيقيّة في "صدق تعبيره عن واقع حياة الناس ومشاغلهم، الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة في بلاد الأندلس الّتي تتمثّل في أزقّة قرطبة، وجواري إشبيلية، وفي شفافية نقله لحياتهم، بخيرها وشرّها، وجدّها وهزلها، وأفراحها وأحزانها...

١– المصدر نفسه، ص ٤

٢– ابن خلدون، **المقدمة**، ٢/ ٢٣٣

٣– جمال أسريفي، مقال: **أغراض الزجل الأندلسيّ وخصائصه الفنّيّة**، مجلة الحوار المتمدّن الرقميّة، عدد ٣٠٣٤، تاريخ: ٢٤/ ٦/ ٢٠١٠

وهذا ما أكسبه صفة الشعبيّة، وجعل الناس أكثر تعلقًا به."[1] وهو في هذه المسألة شبيه جدًّا بالزجل اللبنانيّ الّذي يتميّز أيضًا بما ذُكر.

وللزجل أوزانه الّتي أخذ بعضها من البحور الخليليّة، وبعضها الآخر ليس منها، بل له إيقاعاته الخاصة، تمامًا كما أنّ للموشّحات تراكيبَ وزنيّة كذلك[2]. يقول ابن خلدون: "وهذه الطريقة الزجليّة لهذا العهد هي فنّ العامة بالأندلس، من الشعر، وفيها نظمهم، حتّى إنّهم لَينظمون فيها في سائر البحور الخمسة عشر، لكن بلغتهم العامّيّة، ويسمونه الشعر الزجليّ.»[3] وقيل إنّ المتأخّرين من أهل الزجل عرفوا خمسين وزنًا، فما راعوا عمود الشعر،[4] بل طريقة النظم؛ والزجل، بهذا، لم يجمع بين أصول الطرب وسلامة الوزن الموسيقي، بل قام على مقدرة الزجّال الفنّيّة.[5] ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ لغة الزجل المتأخّر كانت، على ما يبدو، مهذّبةً، لأنّ «الزجّالين المتأخّرين لجأوا إلى انتقاء اللفظ، والابتعاد عن الألفاظ السوقيّة... وانتقاء لغة رفيعة تُرضي الذوقَ والأسماع.»[6]

والمشهور في الزجل هو أنّ مصطلحاته التي اصطلح عليها الزجّالون هي نفسها مصطلحات الموشّح (ولعلّ هذا دليل على أنّ الأزجال منبثقة من

١- الموضع نفسه.
٢- الموضع نفسه.
٣- ابن خلدون، **المقدمة**، ٢/ ٤٣٧.
٤- نجية فايز الحمود، مقال: **الأدب الشعبي في العصر المملوكي – الزجل نموذجًا –**، مجلة الثقافة الشعبية (البحرانيّة)، عدد ٣٠، السنة ٨، صيف ٢٠١٥، ص ٤٣.
٥- الموضع نفسه
٦- محمد عباسة، **الموشّحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور**، الجزائر: دار أمّ الكتاب، ط١، ٢٠١٢، ص ١١٠

الموشّحات)[1]، وأنّ البيت منه (والبيت هو المقطع، تمامًا كما في الموشّح)، في كثير من القصائد، يتألّف من أربعة أشطر أو مصاريع (كما هي الحال مع الدوبيت وبحر السلسلة من الأشعار الشعبيّة)، الثلاثة الأولى منها ذات رويّ واحد، أمّا رابعها فرويّه مختلف، ولكنّه يتكرّر في كلّ آخر شطر من مقاطع القصيدة كلّها، أي في أبياتها. وقد يشيع الجناس في الأرويَة الأولى الثلاثة.[2] غير أنّ شكل بعض الزجل الأندلسيّ شبيه بالموشّحات، وخصوصًا في المراحل الأولى من ظهوره، يتألّف من دور وقفل، كلٌّ يتكرّر بنظامه، تمامًا كما هو الأمر في الموشّح. مثال على هذا قول ابن قزمان:

مَعْشَرَ العُذّالِ بي مِنَ الأَقْمارِ
أَغْصُنٌ مَيّادَهْ مِسْنَ في أَكْفالي
قَدْ جَنا مَنْ لاما كُلُّ عانٍ صَبِّ
بِبُدور ذا ما طَلَعَتْ مِنْ قُضبِ
مِنْ قُدودٍ هاما في هَواها قَلْبي
رَبّةَ الخَلْخالِ قَدْ بَراها الباري
لِعذابي غادَهْ هَيَّجَتْ بَلْبالي.

فنحن نجد أروية المطلع (السطران ١ – ٢) (العُذّالِ، الأقمارِ، مَيّادَهْ، أكفال) تتكرّر في قفلِ الدور (الأسطر ٦ – ٧) (الخلخالِ، الباري، غادَهْ، بلبالي)، في حين

١- نشير هنا إلى أنّ القدامى قد عَدّوا مصطلحات التوشيح قاسمًا مشتركًا بين فنّي الزجل والموشّح، بسبب التشابه الكبير بينهما. (قارن: المرجع نفسه، ص ٢١٢)
٢- محمد شاكر ماصر الربيعي، مقال: **الفنون الشعريّة المطوّرة والمستحدثة عند شعراء الحلّة في العصر الوسيط**، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانيّة، مج ٥، عدد ١، ص ٨

أنّ أروية الدور (لاما، صَبٍّ، ما، قضبِ، هاما، قلبي)، غير ملزِمة في الأدوار. وهذا هو نظام الموشّح نفسه.

قال محمد عباسة: «وقد ذهب فريق من الباحثين إلى أبعد من ذلك حين زعموا أنّ الزجل الأندلسيّ نشأ تقليدًا لأغاني السكّان الأصليّين، وكانَتْ هذه الأغاني مجهولةَ المؤلِّف. وهذه الأغنية نسجها بعض المستشرِقين، وجعلوها قاسمًا مشترَكًا بين الزجل والموشّح.»[1]

وهنا نلفت إلى أنّ بعضهم رأى أنّ الزجل كان، في الأساس، ضربًا من الغناء الشعبيّ عند العرب؛[2] ولعلّ الأرجاز كانت الشكل الأقدم للزجل، لما فيها من سهولة، ثمّ تحوّل بعضها، فيما بعد، ليصيرَ شعرًا شعبيًّا لسهولة نظمه، راج بين الناس منذ أقدم العصور، ثمّ تطوّر شكله عندما ظهر زجل الأندلس.

وبالعودة إلى الزجل القديم، نقول إنّه كان يعتمد على النبرات بصورة خاصة، أي على المقاطع الصوتيّة، بشكل يجعلها تتوافق مع بحور الخليل بن أحمد[3]. وهذا القانون كان أحد أبرز القوانين الّتي أشار إليها علماء العرب ونقّادهم عندما تناولوا الزجل بالدراسة. وقد أضافوا إلى هذا الشرط: عاميّةَ الأزجال المطلقة، وابتعادَها عن الفصحى (سقوط الإعراب، الألفاظ الشائعة بين العامّة، سقوط الألفاظ الفصيحة...).

١- محمد عباسة، **الموشّحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور**، ص ١١٢.

٢- قيصر مصطفى، **حول الأدب الأندلسيّ**، ص ١٠٣.

٣- هنا لا بدّ من القول إنّ رأي بعضهم في كون الزجل مختلفًا عن الشعر الفصيح بسبب قيامه على أساس المقاطع الصوتيّة مردود، لأنّ الشعر الفصيح يقوم على المقاطع الصوتيّة في بنائه الوزنيّ العروضيّ. وتقطيع الشعرين متشابه، فليست هذه المسألة محطّ اختلاف بينهما، بل على العكس، هي نقطة تلاقٍ. فالتقطيع مسألة صوتيّة، لا كتابيّة.

وابن قزمان نفسه اعتبر الإعراب لحنًا في الزجل.[1] وقد ذكر الحمويّ هذا بقوله: "والإعراب في الزجل من الذنوب..."[2] كما أشار ابن قزمان نفسه إلى هذا بقوله: "وليس اللحن في الكلام المعرب القصيد أو الكلام الموشح بأقبح من الإعراب في الزجل، ولا يتنزّه عن هذا العار الجلل إلّا الأخطل (يقصد الشاعر الزجلي الأخطل بن نمارة)."[3] ويسمّى الإعراب في الزجل: تزْنيمًا. وقد كان الزجل، في مستهلّ نشوئه بالأندلس، مليئًا بالتزنيم.

كذلك استحدث الأندلسيّون من أهل الأمصار بالمغرب ضربًا خاصًّا من الزجل، أسموه "عروض البلد"، له أعاريض مزدوجة كالموشّح، نظموا فيه بلغتهم الحضريّة. "وكان أول من استحدثه رجل من أهل الأندلس، نزل بفاس، يُعرف بابن عمير، فنظم قطعة على طريق الموشّح، و لم يخرج فيها عن مذاهب الأعراب..."[4] ومن هذا القبيل قوله:

أَبْكَانِيَ بْشَطِّ النَّهرْ نَوْحِ الحَمامْ — على الغصِنْ البُسْتانْ قَريبِ الصَّباحْ
وْكَفِّ السَّحَرْ يَمْحو مَدادِ الظَّلامْ — وْماءِ النَّدى يَجْري بِثَغْرِ الأَقاحْ...
باكَرت الرّياض وِالدَّمْعِ فيها افْتراقْ — سِرِّ الجَواهرْ في نُحورِ الجَوارْ
وْدَمْعِ النَّواعِرْ يِنْهِرِق انْهِراق — يْحاكي ثَعابينْ حَلّقتْ بالثّمارْ

١- قيصر مصطفى، **حول الأدب الأندلسيّ**، ص ١٠٠.

٢- ابن حجّة الحموي، **بلوغ الأمل في فنّ الزجل**، تحقيق: رضا محسن القريشيّ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٤، ص ٧٠.

٣- ابن قزمان، **الديوان نصًّا ولغةً وعروضًا**، تحقيق: ف. كورينطي، مدريد: المعهد الإسباني العربي للثقافة، ١٩٨٠، ص ٣.

٤- ابن خلدون، **المقدمة**، ٢/ ٤٤٠

فالنصّ يتألّف من أقسام، كلّ منها فيه أربعة أغصان (بيتان)، الغصن الأوّل والثالث على رويّ، والثاني والرابع على رويّ آخر (أ أ – ب ب). ثمّ نوّعوا هذا اللون أصنافًا، سمّوها "المزدوج"، و"الكاري"، و"الملعبة"، و"الغزل"، وهي تختلف، كما قال ابن خلدون، باختلاف ازدواجها وملاحظاتهم فيها[1].

وقد قال المحبّي في الزجل إنّه كان يسمّى كذلك لأنّه يغنّى ويُصَوَّت، وقد أشرنا إلى هذا قبل قليل. وكانت العامّة تتبع فيه النغم من غير مراعاة للوزن. وقد يكونون نظموا فيه في سائر البحور الخليليّة، ولكنْ بلغتهم العامّيّة.[2] ونحن نرى أنّ الخليل بن أحمد نفسه استوحى بحوره وطريقة تركيبها من الأشعار الشعبيّة الّتي كانت منتشرة بين العرب حتّى أيامه، فاستنبط منها ما استنبط، ثمّ جعل لها قواعد استقرأها من الشعر الفصيح الّذي قيل، فاستقامت أوزان الشعر العربيّ التقليديّ باللغة الفصيحة، في حين بقي الشعر العامّيّ مغمورًا إلى حدّ كبير، وبعيدًا عن التدوين، لأنّ العرب عدّوه من كلام العامّة، وقلّما دُوِّنوه في كتاباتهم، وخصوصًا أنّه كانت له أوزان بعضها مختلف عن أوزان الشعر التقليديّة، ولو كانت مشتقّة منها، إلّا أنّها لا تتبع البحور الخليليّة في كثير من الأحيان.

٥ – خاتمة:

هكذا نرى أنّ الشعر الذي أُسميَ زَجَلًا بدأ في الأندلس تحت هذه التسمية؛ ولكنّه في الواقع، كان معروفًا قبل هذا، من غير أن يُحَدَّد له اسم، بل كان شعرًا

١– المصدر نفسه، ٢/ ٤٤١.

٢– قيصر مصطفى، **حول الأدب الأندلسيّ**، ص ١٠٤ – ١٠٥.

شعبيًّا. وقد تأثّر بالشعر الإسبانيّ الشعبيّ، خصوصًا المغنّى منه، وكذلك بخرجات الموشّحات.

والزجل الأندلسيّ عرَفَ شهرةً واسعةً، وانتقلَ إلى الشرق، على ما قيلَ، حيثُ عرفَ أرضًا خصبةً، وانتشرَت أزجالُ ابن قزمان، كما رأينا، هناك. ولكنْ ما هي الألوان الشعريّةُ الشعبيّةُ الّتي كانتْ معروفةً قديمًا في الشرق؟

الفصل الثاني:
ألوان الشعر الشّعبي العامّيّ في الشرق

١ – مقدمة:

تعدّدت ألوان الزجل في الشعر العاميّ، وقد كانت تتناول أكثر الموضوعات التي تناولها الشعر المقول بالفصحى، من غزل، ووصف، ومديح، وهجاء، وغير هذا... ولكنّ الغزل كانت له اليد الطولى في هذا اللون من الشعر. وعندما انتشر في العالم العربي المشرقيّ ظهرت فيه مواصفات خاصّة بكلّ لون، ووجدنا فيه بعض الخصائص التي تميّز لون الشعر العاميّ الشعبي في كلّ بلد. وسنبيّن هذا في ما يأتي.

٢ – انتقال الزجل إلى المشرق وانتشاره في العالم العربيّ:

ضعفت الأزجال في الأندلس بفعل الويلات الّتي أصابتها، وبعد أن سقطت عام ١٤٩٢ تقريبًا، انطفأ الزجل فيها؛ ولكنّه انتقل إلى المشرق، وانتشر فيه، وخصوصًا في مصر والشام، حيث لاقى استحسانًا لسهولة قوله، وبعده عن الإعراب، وصار يتناول الجميع، لأنّ الشعر العامّيّ لم يكن شيئًا جديدًا هناك، بل إنّ بعضهم قال إنّ الأزجال، في القرن السابع، صارت مرويّة في بغداد أكثر من مدن المغرب.[١]

---

١ – نجية فايز الحمود، مقال: الأدب الشعبي في العصر المملوكي – الزجل نموذجًا –، ص ٣٤.

وهنا يمكننا أن نقسم الزجل قسمين أساسيّين في الدول العربيّة:

أ – زجل الدول الّتي على تطلّ على شاطئ المتوسط، أي سورية، ولبنان، وفلسطين، ومصر.

ب – زجل الدول الّتي تقع في الداخل، أي العراق ومنطقة الخليج، وشبه الجزيرة العربيّة. فهذه الدول عرفت ما يسمّى بالشعر النبطيّ، وهو الشعر الّذي يقال بالعامّيّة، وباللهجات المحلّيّة. ولنا عودة إليه بعد قليل.

أمّا الدول المطلّة على شاطئ المتوسط، فثمّة شبه في بعض أنواع زجلها. ولا بدّ لنا من أن نلفت، هنا، إلى أنّ بعض أشكال الشعر العامّيّ الّتي عرفها العصر العباسيّ، وعلى رأسها الموالِيا، كَثُر انتشاره في العصرين المغوليّ والعثمانيّ، بفعل تراجع اللغة العربيّة الفصيحة، وتقلّصها في أوساط العامّة، ولأنّه كان منتشرًا بين الناس، في تلك المرحلة.[1]

و نشير إلى أنّ «ما قيل بأنّ ناظمي الزجل معظمهم من رجال الإكليروس... رأي لا يُعتدّ به لأنّ محمد بن عيسى بن عبد الملك بن قزمان... وهو إمام الزجّالين في العالم، قضى معظم أيام عمره في بغداد، ونشر أزجاله فيها، فتلقّفه البغداديّون وغنّوه ونظموه واشتقّوا منه الموّال البغداديّ بنوعيه السباعيّ والرباعيّ.»[2] ولكنّ أيًّا من المراجع التي تتناول ابن قزمان لا يذكر هذا، بل المعروف عنه أنّه قضى معظم حياته في أشبيلية، وولد بقرطبة، ولا يُذكر أنّه كان في المشرق! لكنّ أزجاله

١ – الصومعي، **الأزجال اللبنانيّة في خطراتها الفلسفيّة**، لا دار نشر، لا تاريخ، ص ١٣

٢ – سعيد عسيلي، **تاريخ الفنّ الزجليّ**، بيروت: دار الزهراء، ط١، ١٩٩٩، ص ١٥

انتشرت ببغداد، واستساغها الناس. ويرى سعيد عسيلي أنّ من نقل الزجل إلى لبنان هم علماء «جبل عامل» الّذين كانوا يذهبون إلى بغداد، والنجف الأشرف، لدراسة العلم الدينيّ، وكان غالبهم شعراء وأدباء، فتذوّقوا هذا الفنّ واستحسنوه، ثم نقلوه إلى «جبل عامل».»[1] ويستشهد بقول أحد زجالي جبل عامل:

صِحْتِ الوَحي مِنْ صاحْبي يَ هْلِ الوَحي تـاجَـرْتِ مَعّو مِـثْـلِ ما تـاجَـرْ جحِي
بِنِصّ قَلبَكْ كِنْتِ قَطّابْ مِسْتِريحْ وصفْصافْ قَلْبَكْ كَانْ تاكي ومِسْتِحي[2]

وقد يصحّ هذا في بعض الشعر الزجليّ اللبنانيّ، ولكنّه لا يصحّ فيه كلّه، نظرًا إلى ما كان من تأثير للألحان السريانيّة في هذا اللون من الشعر الشعبيّ في لبنان، وسنتوقف عند هذا بعد قليل ونقوم بدراسته.

٣ – الموالِيا:

بالنسبة إلى هذا الضرب من الشعر العامّيّ، يروى أن هارون الرشيد، حين قتل البرامكة ونكبهم، ومن بينهم جعفر البرمكي، أمر أن يرثوه شعرًا، فرثته جارية له بهذا اللون من الشعر، وراحت تقول: "يا مَوالِيا". وممّا قالته:

يا دارِ أينَ مُلوكِ الأَرضْ أَيْنَ الفُرْسْ أيـن الّذينَ حَمَوها بِالقَنا وَالتُّرْسْ
قالت تُراهمْ رِمَمْ تَحْتِ الأَراضي الدُرْسْ خُفُوتِ بَعْدِ الفَصَاحَهْ أَلْسِنَتْهُمْ خُرْسْ

١ – المرجع نفسه، ص ١٦ – ١٧

٢ – المرجع نفسه، ص ١٧

وقد اختلفوا في سبب تسمية هذا اللون بهذا الاسم؛ فرأى بعضهم أنّه سمّي به لموالاة قوافيه بعضها ببعض. ورأى آخرون أنّ سبب هذه التسمية هو كون أوّل من نطق به هم مَوالٍ لجعفر البرمكيّ، فكان إذا نطق به أحدهم قال: يا مَوالِيّا. ونحن نرجّح أن يكون هذا هو سبب التسمية.[1]

ومن الواضح أنّ الموالِيّا مبنيّ على تشكيلات بحر البسيط الوزنيّة، ففيه أربع تفعيلات في كلّ شطر، هي عينها تفعيلات البحر المذكور، ولا نجد فيه مراعاة لقواعد الإعراب العربيّة؛ وقد يلتزم بقواعد اللغة أحيانًا. وفيه ألفاظ تستعمل في مخاطبة العوامّ. وقد انتشر هذا اللون من الشعر العامّيّ في خلال الانحطاط في الشرق، ومن أبرز من نظمه بدر الدين الزيتونيّ المصريّ،[2] وأبو ذرّ الحلبيّ[3]، وابن تاج الدين موسى[4]، وزين الدين بن العجميّ.[5]

١ – منير وهيبه الخازن، **الزجل – تاريخه أدبه أعلامه**، حريصا: المطبعة البولسيّة، ١٩٥٢، ص ٥٦

٢– بدر الدين الزيتونيّ (١٤٢٧ م. – ١٥١٨ م.)، شاعر مصريّ صعيديّ، اسمه بدر الدين أبو النجا. تتلمذ لابن هشام النحويّ، وكان متصوّفًا. تعلّم القراءة والكتابة والنحو والمنطق على ابن حجر العسقلانيّ، وصالح البلقينيّ، وكان قاضيًا من بعده على المذهب الشافعيّ. وتولّى خطابة جامع الطواشيّ. أقام لنفسه حلقة نادم العامة فيها، وأنشدها شعره العامّيّ. مدح بني الجيعان، فأجزلوا له العطاء.

٣– أبو ذر الحلبيّ (١٤١٥ م. – ١٤٧٩ م.)، ولد بحلب، واسمه أحمد بن محمود بن خليل، حفظ القرآن والحديث، وله في هذا تصانيف. درس الفقه واللغة والعروض على علماء حلب ودمشق ومكة. اتّجه في مستهل حياته إلى الأدب، ثمّ هجره وانصرف إلى الحديث، بعد أن أحرق مؤلّفاته الأدبيّة. درّس الحديث النبويّ، فشرح مبهَمات صحيح البخاري، وأعربها.

٤– ابن تاج الدين موسى (١٣٦٨ م. – ١٤٤٠ م.)، اسمه عبد الله بن أبي الفرج موسى بن إبراهيم أمين الدين. من مواليد القاهرة في أسرة خدمت سلاطين المماليك. درس القرآن والحديث، كما درس النحو على التفتازانيّ. كان كثير الترحال. أحبّه الرؤساء والأعيان، ونال حظوة عندهم. كان واحدًا ممّن استشهد المؤرّخون بشعره الشعبيّ.

٥– زين الدين بن العجميّ (١٣٢٠ م. (أو قبلها بقليل) – ١٣٩٣ م.). اسمه أبو بكر بن عثمان بن العجميّ. حلبيّ، أقام في القاهرة. ودرس على علمائها. أحبّ الأدب، فدرسه وبرع فيه؛ وكانت له معرفة ومراسلات مع صلاح الدين الصفديّ، أشار هذا الأخير إلى بعضها. التحق بديوان الإنشاء في القاهرة. اشتهر بشعره الفصيح والعامّيّ.

قال أحمد الهاشمي في هذا اللون من الشعر إنّه "فنّ من فنون الشعر وُضع للغناء، قيل إنّ أوّل من تكلّم بهذا النوع بعض أتباع البرامكة بعد نكبتهم، فكانوا ينوحون عليه، ويُكثرون من قولهم "يا مولى" وبالجمع "مَوالِيّا"، فصار يُعرف بهذا الاسم."[1] وهو يتألّف من بيتين، في معظم الأحيان، أَشْطُرُها الأربع على رويّ واحد، ويأتي على البحر البسيط مع ثلاثة أعاريض يشبهها ضربها، هي: «فاعِلن، فِعْلن، وفِعلانْ.» وغالبًا ما تسكن أواخر الألفاظ في الحشو، ويتضمّن ألفاظًا عامية.[2] وقد نشأ في واسط بالعراق، كما ذُكر، وبدأ فنًّا شعريًّا موزونًا، ذا «وزن واحد، وقوافٍ أربع، على رويّ واحد، وقد اقتطعه الواسِطِيّون من بحر البسيط، وقفّوا شطرَ كلّ منهما بقافية، وسمّوا الأربعة صوتًا، واستخدموه في الغزل والمدح والهجاء.»[3] واستقرّ هذا الفنّ أخيرًا في بغداد، وسقط الإعراب منه جزئيًّا أو كلّيًّا. وفي هذا يقول الأبشيهيّ:

والمواليّا ثلاثة أنواع:

أ – الرباعيّ، وهو الّذي يتكوّن من أربعة أشطر، كالنموذج الّذي سبق أن ذكرنا، وكقول الشاعر:

مَنْ قالَ جودَهْ كُفوفِكْ والحلا مِثْلينْ أَخْطا القِياسَ وَفي قَوْلُهْ جَمَعْ ضِدِّينْ
ما جُدْتُ إِلّا وَثَغْرَكْ مُبْتَسِمْ يا زِينْ وَذاكَ ما جَادَ إِلّا وَهْوَ باكِي العِينْ.[4]

١ – أحمد الهاشميّ، ميزان الذهب، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٧، ص ١٤٧

٢– الموضع نفسه.

٣– صفيّ الدين الحلّي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق: حسين نصار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ١٠٥

٤ – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، ص ٤٧

ب – والأعرج، وهو الّذي يتكوّن من خمسة أشطر، تكون أرويَة الثلاثةِ الأولى والخامسِ على حرف واحد، في حين أنّ الشطر الرابع يكون مطلقًا:

وشـادنٍ زَيَّـنـتْ عشْرينَهُ سِنَّهْ تلألَئَ البرقُ إذْ أبدى لنا سِنَّهْ
سَنَّ الجفاءَ ألا قد ساءَ ما سَنَّهْ وما آهتدينا إلى حَلٍّ لِحالتِنا
فقومُنا شِيعَةٌ إذْ قومُهُ سُنَّهْ.

ويلاحظ أنَّ هذا الأنموذج مجنَّس.

ج – والنعمانيّ، وهو الّذي يتكوّن من سبعة أشطر، ويقال له الموّال الزهيريّ[1] تكون أشطره الثلاثة الأولى على رويّ متماثل، وأشطره الثلاثة الأخرى على رويّ واحد آخر، والسابع رويّه مثل رويّ الثلاثة الأولى، كما في قول الشاعر:

أَنّـى حَـلَـلْـنَ فَـرَاحُ الحُـبِّ قَـدْ حَـلَّـتْ
مَـرَّ الـزَّمـانُ وَلِـلْـعَـيْـشِ الـظِّـبـا حَـلَّـتْ
تَـسْـقِ خُـمـورًا لِمَـشْـدودِ الـقُـرى حَـلَّـتْ
وَالـلَّـحْـظُ قَـدْ كَـلَّـمَ الأَحْـشـاءَ تَكْليما
مِنْها اشْتَكَى القَلْبُ، قُلْتُ: اصْبِرْ فَتَكْ لِيما
إِنِ اشْـتَـكِـيـتَ، وَإِنْ لَمْ تُـبْـدِ تَكْليما
هِـيَ الّـتي رِيقُها خَـمْـرٌ وَقَـدْ حَلَّتْ...

١ – منير وهيبه الخازن، الزجل – تاريخه أدبه أعلامه، ص ٥٧

لقد عزا أكثر النقاد الموالِيّا إلى التأثّر بالشعر الفارسيّ؛ لكنّنا نرى أنه، ربما كان متأثّرًا بالفرس، من غير أن يكون التأثّر الأساسيّ بهذا الشعر وحده، لأنّ بحر البسيط الّذي ينظم عليه هذا اللون عربيّ بامتياز، ومن أكثر البحور العربيّة انتشارًا[1]. وإذا كانت بعض جواري البرامكة مَنْ أطلقه، فلا يكفي هذا لنعته باللون الفارسيّ، لأنّ أولئك الجواري كنّ يُتْقِنَ العربيّة، وأكثرهُنّ يقرضْنَ الشعرَ، أو على الأقلّ يحفظْنَه. وهذا يعني أنّ الشعر العامّيّ، منذ أقدم العصور، كان متأثّرا بالشعر الفصيح، أو العكس، غيرَ أنّ عمليّة التفاعل بينهما – وخصوصًا من حيث الوزن – قائمة، لا محالة.

٤ – الكان كان:

ومن الشعر العامّيّ القديم أيضًا ما كانوا يدعونه "الكان وكان"، ويكون على وزن واحد وقافية واحدة، كما ذكر الأبشيهي.[2] ويعرّفه أحمد الهاشميّ بقوله إنّه "أحد الفنون الجارية على ألسنة العامّة... نَظْمٌ واحد وقافية واحدة، ولكنّ الشطر الأوّل من البيت أطول من الثاني، ولا تكون قافيته إلّا مردوفة، وأجزاؤه المعهودة هي:

مستفعِلن فاعلاتُنْ/ مستفعلنْ مستفعِلُنْ مستفعِلن فاعلاتُن/ مستفعلنْ فَعِلانْ

١ – هو وبحر الطويل.

٢ – الأبشيهي، **المستطرف في كلّ فنّ مستظرف**، القاهرة: مكتبة الجمهورية العربية، لا تاريخ، ٢/ ٢١٥

وأوّل من اخترعه البغداديون، وسمّوه بذلك لأنّهم نظموا فيه الحكايات والخرافات. وقولهم "كانَ وكان" كناية عن الأحاديث الّتي لا يُعتَنى بها؛ ثمّ نظمَ فيه بعض فضلاء بغداد الأمثالَ والحِكَم."[1] ويبدو أنّ هذا اللون من الشعر الشعبيّ لم يحظَ باهتمام الشعراء في مرحلة الانحطاط كثيرًا، فلم يستعمله غير صفيّ الدين الحلّيّ.[2] ويمكننا أن نمثّل عليه بقول الشاعر:

ما ذُقْتُ عُمْرِيَ جَرْعَهْ ... أَمَرّ مِنْ طَعْمِ الهَوى
أَللهْ يِعِينو لِقَلْبي ... على الّذي يَهْواهْ
النّاسُ تَعْلَمُ مِنّي ... حالَ الجَلادَهْ وَالقُوَى
وَما أَطيقَ آتَجَلَّدْ ... على أَلِيمِ جَفاهْ
لِي حِبّ مِثْلِ الخوخَهْ ... لُولُون وُطَعْمُ وْرَايِّحَهْ
مَ آكْثُرْ معاني حَبيبي ... وَما أَقَلّ وَفاهْ!

٥ – القوما:

ومن الشعر العامّيّ القديم القوما، وهو لون من الشعر الشعبيّ نشأ في أواخر الدولة العباسيّة من أجل أن يوقظوا الصائمين إبّان السحور في شهر رمضان، "وقد شاع في بغداد في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وتناول فيه الشعراء سائر الأغراض والموضوعات، الشعريّة، ثم انتشر في سواها من

١– أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب**، ص ١٤٨.
٢– محمد شاكر ماصر الربيعي، مقال: **الفنون الشعريّة المطوّرة والمستحدثة عند شعراء الحلة في العصر الوسيط**، ص ١٥

الحواضر والمدن والأمصار العربيّة."[1] وقيل إنّ أوّل من اخترعه هو ابن نقطة، جعله للخليفة الناصر.[2] وقيل إنّه كان قبل هذا الخليفة، وإنّ آخرينَ قالوه قبل الشاعر المذكور.[3] ويُنظم هذا الضرب من الشعر على وزن هو:

مستفعِلنْ فاعِلانْ (أو: فِعْلانْ) مستفعِلُنْ فاعلانْ (أو: فِعْلانْ)

وللقوما ضربان من الشكل:

أ – أوّلها يُنظم في أربعة أشطر (أقفال): الأوّل والثاني والرابع لها رويّ واحد وقافية واحدة، والثالث مطلق الرويّ، وهو أطولها (ويكون وزنه: مستفعلن فاعلاتن). وتُسمّى الأشطر الأربعة معًا: بيتًا، وهي تمثّل مقطعًا، كما سبق أن رأينا في الألوان الأخرى. مثال هذا قول القائل:

مَنْ كانَ يَهوى البُدورْ (مستفعِلن فاعلانْ)
وَوَصْلِ بِيضِ الخُدورْ (مستفعِلن فاعلانْ)
بالبِيضِ والصُّفْرِ يَسْخو (مستفعِلُنْ فاعلاتن)
وقَدْ جَلَسْ في الصُّدورْ (مستفعِلن فاعلانْ)

١– المرجع نفسه، ص ١١.
٢– ابن حجة الحموي، **بلوغ الأمل في فن الزجل**، ص ١٤٣.
٣– الأبشيهي، **المستطرف في كلّ فنّ مستظرف**، ٢/ ٢١٦.

ب – وثانيها يُنظَم "في ثلاثة أقفال مختلفة الوزن[1]، متّفقة القافية، يكون القفل الأوّل منها أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث."[2] وهو مشابه جدًّا في نظمه للشكل السابق.

وثمّة أشكال أخرى للشعر الشعبيّ القديم، كالدوبيت، وبحر السلسلة، وهما ضربان من الشعر أُخِذا عن الفارسيّة حتّى في أوزانهما، ولكنّهما لم يلاقيا شهرة واسعة، ولا انتشرا في الأوساط الشعبيّة طويلًا، وينظمان عمومًا بالفصحى.

٦ – الشعر النبطيّ:

هو الشعر الّذي يتناقله الناس، وينظمونه بلهجاتهم المحليّة العامّيّة في شبه الجزيرة العربيّة (منطقة الخليج العربيّ)، ولا سيّما منهم قبائل البدو الرحّل، وسكان وسط شبه الجزيرة ونجد.[3] وكان أغلب شعراء النبط "يطلقون على شعرهم مسمّى شِعر، أو قصيد، ويسمّون الواحد منهم "شاعر"، وإن كان أقلّ مرتبةً سمّوه "قَصّاد"، وأبياته تسمّى "قصيده"، أو "أبيات"، أو "كْلِمات/ كْلِيمات"، أو "مْشِيخيتَه"... إذا كانت القصيدة قصيرة، دونَ تمييزها بأنّها نبطيّة... أمّا في البادية فإنّ مسمّى شاعر نبطيّ، أو الشعر النبطيّ، فلم يكن معروفًا حتّى عهد قريب."[4] وهذا الشعر منتشر بين أوساط البدو، حتّى في فلسطين، والأردنّ،

١– قيل هذا، ولكن يبدو أنّ الشكلين في الكلام متشابهان تمامًا، ولا سيّما عندما نسكّن الحركات، ونمدّ بعض الحروف عند التلفّظ بالأبيات.

٢– الموضوع نفسه.

٣ – راجع: سعد عبد الله الصويان، **الشعر النبطي وجذوره الفصيحة**، الرياض: مكتبة الملك فهد، لا تاريخ، ص ٦٧

٤– الموضع نفسه.

والعراق، وسوريا [1]، وكذلك بين أوساط البدو في صحراء النقب، وسيناء، وشمال أفريقيا.[2]

ومعنى لفظة «النبَط» التي اشتُقّ الاسم منها هو: «الماء الذّي يَنبُط من قعر البئر إذا حُفِرت... ونَبَطَ الماءُ... نبَعَ. وكلُّ ما أُظْهِرَ فقد أُنبِطَ... والنَّبَط والنَّبيط: الماءُ الّذي ينبِطُ من قعرِ البئر إذا حُفِرَتْ...[3] والنَّبَط: ما يتَحَلَّب من الجبل كأنّه عرَق يَخرجُ من أَعْراض الصخر... والنّبيطُ والنَّبَط... جِيلٌ ينزِلونَ السواد، وفي المُحْكِم: سَواد العراق، وهم الأنباط.»[4] ونحن نرى أنّ هذا الضرب من الشعر قد سُمّي نبَطِيًّا لأنّه انتشر بين الأنباط، أي بين قبائلَ من البدو، أو انتشر بين البدو، فهو شعر بدويّ بامتياز. ويذكر بعضهم أنّ أصول هذا الشعر تمتدّ إلى بني هِلالَة، وأنّ سبب تسمية هذا الشعر بهذا الاسم أنّ العرب استنبطوه من لهجاتهم المحلّيّة[5] و«النبطيّة أو النبط هم جماعة أو أقوام كوّنوا الحضارات الأولى في المنطقة، ويعرفون بالأنباط، وإليهم تُنسَب اللهجة الدارجة لأهل المنطقة. لذا يُسمّى هذا النوع من الشعر الشعبيّ بالشعر النبطيّ نسبة إلى هؤلاء القوم.»[6]

١– عن موقع: ويكيبيديا (الموسوعة الحرّة) – مادة: شعر نبطي

٢– سعد عبد الله الصويان، **الشعر النبطي وجذوره الفصيحة**، ص ٦٧

٣– ابن منظور، **لسان العرب**، ص ٤٣٢٥

٤ – المصدر نفسه، ص ٤٣٢٦

٥– لا مؤلّف، **الشعر النبطي**، عن موقع: موسوعة الإمارات UAE Pedia، ٢٠١٥.

٦– الموضع نفسه.

أ – لغة الشعر النبطيّ: لعلّ أصعب ما في نقل هذا الشعر هو النطق به بلغته السليمة[١]، وهذه حال الأشعار العاميّة الملفوظة عمومًا. فهو شعر شفهيّ، يُقرأ ويُغنّى في المجالس، ويرافقه عزف على الطبل والربابة؛ ويمكن أن يُنشد على الخيل أيضًا.[٢] لهذا السبب من الضروريّ التنبُّه إلى الكلمات حين تُلفَظ، وحين تُنقَل كتابة، لأنّ نقلَها بغير طريقة التلفُّظ الصحيحة من شأنه أن يكسر الوزن، ويخرّب الإيقاع.

وكثيرًا ما يستعمل هذا الشعر مفرداتٍ من اللغة الفصحى، كاسم الموصول «الذي»، أو «التي»، أو غير هذا، ولكنّه، في كلّ حال، يُسقِط الإعراب، وهي ميزة رئيسة في اللغات العاميّة العربيّة على اختلافها. وفي الحقيقة، فإنّ بدو اليوم لا يستطيعون التقيُّد باللغة الفصحى وقواعدها المعقّدة، لذلك تخلّى شعرهم عنها، ومال نحو العاميّة أكثر فأكثر. والرواية التقليديّة تزعم أنّ الشعر النبطيّ قد بدأ مع أبي زيد الهلالي، وهو الشخصيّة الشعبيّة التي عاشت بين القرنين التاسع والعاشر الميلاديّين، ولكن من غير أن يكون لهذا الكلام أيّ دليل ثابت.[٣] ويبدو أنّ الرأي المذكور أسطوريّ شعبيّ، أكثر منه علميًّا، ولا يصلح لنبنيَ عليه حكمًا.

ب – شكل الشعر النبطيّ وأوزانه: إنّ شكل هذا الضرب من الشعر تقليديّ، يراعي الشعر العموديّ العربيّ المعروف. وله أوزان هي أوزان الشعر العربيّ

١– سعد عبد الله الصويان، **الشعر النبطي وجذوره الفصيحة**، ص ١١٢
٢– المرجع نفسه، ص ١١٦
٣– عن موقع: ويكيبيديا – مادة: شعر نبطي

التقليديّ المعروفة، وقد يخترع منها أوزانًا أخرى، بل يمكن أن يبتكر طريقة جديدة بالتغنّي بهذا الشعر.[١] فكما أنّ «شعراء النبط لم يقيّدوا أنفسهم بقواعد سيبويه النحويّة، فهم، كذلك، لم يقيّدوا أنفسهم بقواعد الخليل الشعريّة.»[٢]

ويتلاقى الشعر النبطيّ مع الشعر الفصيح في كون التفعيلة فيه والتركيب يقومان على المزج بين المقاطع الطويلة والقصيرة، فهو وزن كمّيّ مبنيّ على عدد المقاطع.[٣]

ويتألّف بيت الشعر من شطرين اثنين في هذا الشعر: الصدر والعجز، كما هي الحال في الشعر العربيّ التقليديّ، ومن عروض وضَرب وحشو. وتفعيلة العروض والضرب هي نفسها في الشعر التقليديّ، لكنّها كثيرًا ما لا تسلم من التغييرات المقطعيّة (العلل)، ويُتَقَيَّد بها في الأبيات جميعها. هذه العلل تصيب تفعيلة العروض، فتختلف بالتالي عن تفعيلة الضرب. أمّا في الشعر النبطيّ «فإنّ الميل إلى التنسيق والاتّساق... أدّى إلى تقليص الفرق المقطعيّ بين العروض والضرب، وأصبحت التفعيلة، بين هذين الموقعين، هي هي، دون زيادة ولا نقصان.»[٤] هكذا تتحوّل الأبيات في الشعر النبطيّ إلى سلسلة من المقاطع الطويلة والقصيرة بانتظام واحد. ونلفت إلى أنّ هذا الشعر يحتوي على قافية ورويّ للأعاريض فيه، وعلى قافية ورويّ آخرين للضروب، بمعنى أنّ الضرب يكون على رويّ،

١– المرجع نفسه، ص ١٤٥
٢– سعد عبد الله الصويان، الشعر النبطي وجذوره الفصيحة، ص ١٤٥
٣– المرجع نفسه، ص ١٤٥ – ١٤٦
٤– المرجع نفسه، ص ١٤٨

والعروض يكون على رويّ آخر، ولا يكون رويّهما واحدًا عمومًا. ويمكننا أن نقسم بحور الشعر النبطيّ[1] قسمين: بحورًا أصيلة، هي ما أُخذ من البحور العروضيّة التقليديّة، وبحورًا مبتكرة هي ما ابتُكِر من بحور الخليل، من غير أن يخضع لتفعيلاته، فهي بحور مولَّدَة.[2] مثال على البحور التقليديّة قول الشاعر:

إِجْرَحيني جُـرْحِ في قَلْبِكْ عَميقْ جُـرحِ ذِكـرى ما تُداوينه السنينْ
وِالرسـايِلْ وَلِّـعي فيها حَريقْ واثْبِـتي شَـكّيَ في حُبِّـكْ يَقينْ

فهو على بحر الرمل المعروف، ويسمّى هذا البحر في الشعر النبطيّ بـ"الهَجينيّ".

مثال ثانٍ على البحور المأخوذة من التقليديّة ما يسمّى بحر الصّخْر (أو البحر الصّخريّ)، وهو يماثل الوافر، كقول الشاعر:

حَبيبٌ بِالعَفو أَرجـو شُمولي سَجينُ وْبالعدِلْ أَطْلِقْ وِثاقي
كَـلامٌ لَـفَّـقُـهْ شَـخْـصٌ فُضولي على شَخصي تَرا مَحْضِ اخْتلاقي

١– راجع في هذا: ابن خلدون، **المقدّمة**، ٢/ ص ٤١٥ وما بعدها.

٢– لا مؤلّف، مقال: **أوزان الشعر النبطيّ**، عن موقع: منتديات أشواق الحنين، بتاريخ: ١١/ ٩/ ٢٠٠٨

ومن البحور المولَّدَة الأكثر شعبيّة ما يسمّى بـ"بحر المسجوب"، وتفعيلاته: مستفعلن مستفعلن فاعلاتنْ، كقول الشاعر:

إِنْسَى تَرى النسيانَ نِعْمَهْ كَبيرَهْ وِدْليلِ هذا في حُضورِكْ نَسيتِكْ
إِنْسى وِيمْكِنْ ما حَصَلْ فيهِ خَيرَهْ خَلْنِي أَقـولْ أَقْـدارِ ما قـولِ ليتَكْ

وللشعر النبطيّ مصطلحاته الخاصّة به المختلفة عن الشعر التقليديّ.

وهنا نظنّ أنّ هذا الشعر الشعبيّ متأثّر إلى حدّ كبير بالشعر العربيّ التقليديّ، ولعلّه سبقه إلى ألسنة العامّة، ثمّ تطوّر إلى شعر فصيح في مرحلة لاحقة، أو أنّه كان قبل عروض الخليل، واستمرّ بعد وضعها، ومنه استمدّ الخليل بن أحمد إيقاعات عروضه. وقد يكون سبب غيابه أنّه لم يكن يُدَوَّن، ولا عُثِرَ على كتابات منه لأنّه شعر شفهيّ، لم يبدأ تدوينه إلّا في مرحلة متأخّرة.

فإذا لم يصحَّ هذا الرأي، فمن المؤكّد أنّ الشعر النبطيّ، باعتراف الجميع، قد تأثّر عميقًا بالشعر العربيّ التقليديّ، ونسج على منواله في القصيدة، ولكنّه كانت له طريقته الخاصّة به، كما رأينا، وأوزانه. وهذا الضرب من الشعر هو الأقرب إلى الزجل الأندلسيّ، بل لا نغالي إذا قلنا إنّ الزجل الأندلسيّ بدروه يمكن أن يكون متأثّرًا به، إذا كان الشعر النبطيّ معروفًا قبله، ولكن باسم آخر، فيكون الأثرَ الثالث الّذي أدّى إلى ظهور زجل الأندلس.

٧ – خاتمة:

نختتم كلامنا على الشعر الشعبيّ العربيّ قائلين إنّنا نرى أنّ أصل الشعر العربيّ وأوزانه هو الرجز على الأرجح، فقد كان الناس يتناقلون بقوالبه كلامهم العامّيّ المنظوم، وكان مُقَطَّعاتٍ من أشطر (أبياتًا مشطورة) تقال على رويّ واحد، ثمّ عرف في مستهلّ العصر العباسيّ بعض التطوير، عندما اختلط العرب بالفرس، فتأثّروا بالأوزان والشعر الفارسيّين، وعرفوا أنواعًا جديدة من الشعر العامّيّ، كما رأينا. وعندما نشأ الزجل الأندلسيّ كان هذا متأثّرًا بالموشّحات والأغاني الإسبانيّة الشعبيّة، على نحو ما ذكرنا. أمّا القصائد الرجزيّة (الأراجيز) الّتي انتشرت منذ الجاهليّة، وراجت في العصر الأمويّ خصوصًا مع العجّاج وابنه رؤبة فنظّمت الرجز، وحوّلت البناء العامّيّ شيئًا فشيئًا إلى بناء فصيح للقصيدة العربيّة.

وجرجي زيدان، على ما يبدو، من هذا الرأي أيضًا، فهو يقول: «والظاهر أنّهم (أي العرب) قضوا أجيالًا والنظم عندهم على سبيل الأمثال، حتّى اتّفق لبعضهم، وهو يقول المثل، أنّه جعله شطرين مسجوعين، في مثَل واحد أو مَثَلَين متآلفين، فرأى في ذلك رنّة فَترنّم به، وأخذه عنه الناس، وجعلوا يتغنّونه في حَدْوِهم وإنشادهم وراء إبلهم... فأعجبتهم رنّة القافية والوزن، فزادوا شطرًا أو شطرين أو أكثر على قافية واحدة، وهو الرجز في أبسط أحواله. وظلوا دهرًا طويلًا يقول شاعرهم من الرجز البيتين أو الثلاثة... وكانوا كلّما نبغ فيهم نابغة أدخل تحسينًا.»[١]

١– جرجي زيدان، **تاريخ التمدن الإسلامي**، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ط٢، ٣/ ٢٧

الفصل الثالث:
الزجل اللبنانيّ

١ – مقدمة:

يقول مارون عبود إنّ "الزجل اللبنانيّ تفوّق على زجل الدول العربيّة كلها."[١] وهذا الكلام صحيح، لأنّ جمهور الزجل في لبنان واسع جدًّا، وشهرة هذا الفن الشعبيّ كبيرة، وقد باتت له "تعابيره، وصوره، واستعمالاته، ورجاله، وخياله، وتشابيهه، وكناياته، وبديعه... ووزنه، وعروضه، وأساليبه..."[٢]

وأكثر الآراء على أنّ الزجل اللبنانيّ أوزانه من السريانيّة. يقول: "منير وهيبه الخازن: "بعد مقارنة أوزان الشعر العامّيّ المختلفة البحور بمقاييس الشعر العامّيّ القديم، اتّضح لي أنّ أوزانه اتّخذت مقاييسها من مقاييس الشعر العامّيّ السريانيّ، لأنّ السريان تحديدًا، بعكس العرب، لا فرق عندهم بين الألفاظ والأفعال والتفاعيل، كما كان واجبًا في الشعر الفصيح، سواء أكانت حركاته خفيفة أم ثقيلة، قصيرة أم طويلة، فإنّ الوزن الشعريّ السريانيّ لا يختلّ... إذا اشتملت ألفاظه على حرف متحرّك فساكن، أو متحركين فساكن، بل يجوز الابتداء بالساكن والتقاء الساكنين معًا"[٣]؛ ما يعني أنّ الشعر العامّيّ قد اتّخذ أوزانه من

١ – مارون عبود، **مؤلّفات مارون عبود (الشعر العامّيّ)**، بيروت: دار مارون عبود، لا تاريخ، مج ٢/ ٣٥٨

٢– المرجع نفسه، مج ٢/ ٣٥٢

٣– منير وهيبه الخازن، **الزجل – تاريخه أدبه أعلامه**، ص ٣١

السريانيّة أساسًا، لأنّ طريقتي الزجل والشعر العامّيّ السريانيّ متشابهتان في وسيلة احتساب المقاطع الصوتيّة. وسوف نناقش هذه المسألة.

٢ – مصدر الزجل اللبنانيّ ومنابعه:

يقول أمين القاري إنّ الشعر الشعبيّ كان نتيجة بديهيّة لانتشار اللغة العامّيّة، و«من الثابت أنّه تطور بفعل تأثير الألحان السريانيّة، والصلوات السريانيّة، وخاصّة الميامر منها.»[١] ويرى أنّ هذا الضرب من الشعر الشعبيّ اللبنانيّ يعود «إلى أكثر من ستّمئة سنة، لكنّه لم يكن قبل القرن التاسع عشر ذا مكانة بين اللبنانيّين، لأنّ ناظِميه، ومعظمهم من رجال الإكليروس، تكلّفوا فيه تَكلُّفًا أَبْعَدَهُ عن أذواق العامّة، بما أدخلوا فيه من أنواع بديعيّة وزخارف لفظيّة، في أوزان مضطربة، وقواف لا انسجام فيها ولا ارتباط، مع ركاكة في الأسلوب، وتقليد أعمى... كلّ ذلك مع مزج العامّيّة بالفصحى.»[٢]

ويرى الصومعي أنّ بعض الموّالات البغداديّة والمصريّة والزلاغيط تعود في أصول أوزانها إلى الشعر الفصيح، وتحديدًا إلى بحر البسيط، في حين أنّ باقي الأوزان العامّيّة مردّها إلى أوزان الشعر السريانيّ، كالقرّادي الّذي ينبثق من ميامر مار أفرام البستانيّ في القداس الماروني.[٣] كما يرى أنّ تاريخ الزجل اللبنانيّ يعود

١– أمين القاري، **روائع الزجل**، بيروت: جروس برس، ط١، ١٩٨٨، ص ٥

٢– المرجع نفسه، ص ٦

٣– الصومعي، **الأزجال اللبنانيّة في خطراتها الفلسفية**، ص ٢٢

«إلى خمس مئة سنة ونيّف، وقد يرجع إلى بعد ذلك، غير أنّه لم يصل إلينا شعر مدوّن قبل هذا الحين.»[١]

ويقول مارون عبود: «الزجل كان سريانيَّ الوزن أولاً، عربيًّا ثانيًا. فالمعنّى من البحر الكامل.»[٢] كما يقول في مكان آخر، مؤكّدًا أنّه من السريانيّة: «إنّ أبناء بلادي لم يتركوا لحنًا سريانيًّا إلّا نظموا عليه.»[٣]

ويقول روبير خوري في هذا الموضوع: «أوّل من نظم المعنّى وأنواعه والقرّادي والقصائد هم اللبنانيّون الأقدمون المتحدّرون من أصل سريانيّ. وهذه الأنواع مشتقّة من الأناشيد والقصائد السريانيّة الّتي تنطبق على أوزان الأزجال اللبنانيّة.»[٤] لكنّه لا يلبث أن يقول: «في الزجل ألحان كثيرة، وليست كلّها من متروكات الأناشيد السريانيّة، إذا استثنينا اللحن القرّادي والمعنّى مثلًا. وإذا تقدّمنا في الزمن نرى أنّ مار افرام البستاني هو أحد ملحّني الكلام الزجليّ... (و)أول من وجد بعض الأنغام الزجليّة، (وأعطاها) اللحن المتعارف عليه لاحقًا، مثل القرّادي والقصيد. أمّا بقية الأوزان الستّة عشر والّتي تشكّل مرجعيّة التأليف الزجليّ، فهي ألحان وأوزان لا علاقة للسريانيّة بها.»[٥]

١– المرجع نفسه، ص ١٥

٢– مارون عبود، **مؤلّفات مارون عبود (الشعر العامّيّ)**، مج ٢/ ٣٥٩

٣– المرجع نفسه، مج ٢/ ٣٦٠

٤– روبير خوري، **الزجل اللبنانيّ منابر وأعلام**، بيروت: منشورات صوت الشاعر، ٢٠٠٣، ص ١١

٥– المرجع نفسه، ص ١٣

من جهة أخرى، يرى سليمان الرياشيّ في تقديمه لكتاب أسعد سعيد أنّ «من الضروريّ أن يتقصّى الباحثون آثار التراث الشعبيّ السريانيّ، والتراث الكنسيّ، وعلى وجه الخصوص التراتيل من حيث مضامينها وأوزانها، وكذلك الألحان الكنسيّة وأثرها في التراتيل المارونيّة وأثر هذه في بعض أوزان الزجل كما هو ممارَس حتّى الآن."[1] ولا بدّ من تجاوز العموميّات الّتي ترى أن الزجل اللبنانيّ متأثّر بزجل الأندلس، للبحث في التأثّر والتأثير بشكل أكثر تخصّصًا.[2]

ولقد رأينا أنّ معظم الباحثين ربطوا بين الزجل والتراتيل السريانيّة، واعتبروا الزجل منبثقًا منها، ومتأثّرا بها. لكنّنا نرى أنّ هذا لا يصحّ إلاّ على القرّادي، وبعض المعنّى، والزلاغيط، وأبو الزلف، والميجنا، والهوّارة. أمّا الأشكال الشعريّة الأخرى فهي من الشعر العربيّ القديم، أو مشابهة له؛ حتّى ألحانها وهي تُغَنّى ليست بالضرورة ألحانًا سريانيّة. وثمّة اختلاف جوهريّ بين الزجل اللبنانيّ، في أوزانه، والشعرِ العامّيّ العربيّ غير اللبنانيّ، وخصوصًا النبطيّ والعراقيّ (باستثناء الموّال البغداديّ، لأنه مشابه أحيانًا للشروقي). فالزجل اللبنانيّ يقوم على عدد محدود من التشكيلات الوزنيّة الموجودة في الشعر العربيّ التقليديّ (الخبب، والرجز، والوافر، والبسيط، والسريع، والرمل)، في حين أنّ الشعر العامّيّ العربيّ غير اللبنانيّ (ولا سيّما النبطيّ) له أوزان مختلفة، ولا يلتقي مع الزجل اللبنانيّ إلّا في المعنّى وبعض القرّادي، كما أنّ ألحانه مختلفة.[3]

١- أسعد سعيد، الزجل **في أصله وفصله**، بيروت: المؤسسة الجامعية، ط١، ٢٠٠٩، ص ٨

٢- الموضع نفسه.

٣- روبير خوري، **الزجل اللبنانيّ منابر وأعلام**،، ص ١٤

ويرفض روبير خوري رأي أمين نخلة القائل بأنّ الزجل أندلسيّ النشأة[1]، ولعلّه محقّ في هذا، لأنّ زجل الأندلسيّين منبثق من الموشّحات أساسًا ومتأثّر بالشعر الإسبانيّ، بشكل أو بآخر، في حين أنّ الزجل اللبنانيّ مختلف عنه في نواحٍ عديدة، ولا سيّما الزجل الأندلسيّ الشبيه بتركيب الموشّحات.

وفي الواقع، فإنّ في كلّ دولة عربيّة من دول الخليج العربيّ وفي السعوديّة شعر يقال له "نبَطيّ"، وهو من الشعر المحلّيّ الّذي يُرتَجَل، ويصاحبه عزف على الربابة. وقد تتشابه الأنواع الزجليّة العربيّة بين البلدان، كما هي الحال مع الموّال والعتابا في لبنان والعراق (وهذا دليل على أنّ الزجل اللبنانيّ ليس من الألحان السريانيّة وحدها).[2] وفي «المغرب يُعرف هذا الشعر بالشعر «الملحون» أو الزجل. وفي مصر يقال له الزجل أيضًا. وفي السودان يسمى الشعر القَوْميّ[3]... ويقول أسعد سعيد إنّ «الزجل في فلسطين يسمّى حِدا، والشاعر «حَدّا»، بتشديد الدال. والحِدا هو العمود الفقريّ لسهرات الأعراس الفلسطينيّة، ووزنه وزن القرّادي، ويحتاج الحَدّا لسرعة خاطر وبديهة.»[4]

٣ – الزجل بعد الأندلس:

نظنّ أنّ الزجل، الّذي اشتهر في الأندلس وشاع حتّى في خارجها، خرج

١- المرجع نفسه، ص ١٣

٢- ميشال جحا، **أعلام الشعر العامّيّ في لبنان**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٥

٣- المرجع نفسه، ص ١٧

٤- المرجع نفسه، ص ١٩

منها تمامًا بعد سقوطها، وانتشر في البلاد العربيّة المشرقيّة، وكان عرف فيها بعض الانتشار في خلال قيام الدولة الأندلسيّة، ثمّ تفرّق في البلاد العربيّة بين شعر نبطيٍّ محافظٍ على خصائصه الزجليّة القديمة (في منطقة الخليج خصوصًا، وهو خليط من الزجل الأندلسيّ والشعر العامّيّ العربيّ القديم الشفهيّ (غير المدوّن) المشابه للشعر الفصيح)، وشعرٍ وسيط، هو بين النبطيّ والزجل اللبنانيّ (في العراق ومصر)، وزجلٍ لبنانيّ، اختلف عن سابقيه إلى حدّ، وانبثق في بداياته من الأناشيد السريانيّة، مع وزني القرّادي والمعنّى، ثمّ تطوّر في أوزان عربيّة لاحقًا، حمل كلّ منها اسمًا خاصًّا به. ولكنّ الشعر العامّيّ المشرقيّ كان له تأثير أكبر من زجل الأندلس في شعر العامّة من تلك المنطقة، بل لا نرى أنّ الزجل الأندلسيّ هو ما أثّر في تكوين الزجل اللبنانيّ تأثيرًا فاعلًا. على كلّ حال، فإنّ القرّادي والمعنّى يظلّان «العمودَ الفقريّ» للزجل اللبنانيّ عند شعراء الزجل.[1] بهذا يمكننا أن نقول إنّ الزجلَ اللبنانيّ منشؤه هو في لبنان أساسًا، لا في أيّ مكان آخر. وقد تكون الأمثال الشعبيّة اللبنانيّة «العامل الأوّل المساعد لتداول الزجل.»[2]

وما كان سببًا في اندثار كثير من القصائد الزجليّة أنّ هذا اللون من الشعر كان يُحفَظ حفظًا على ألسنة العامّة من الناس وبعض الخاصّة، ولم يُدَوَّن إلاّ في مرحلة لاحقة، ما أدّى إلى ضياع كثير من القصائد القديمة الّتي قيلت قبل القرن العشرين. ونشير، في هذا المجال، إلى أنّ عددًا من شعراء المهجر، مثلًا،

١– روبير خوري، **الزجل اللبنانيّ** منابر وأعلام، ص ١٥

٢– المرجع نفسه، ص ١٧

كان ينظم الزجل، إلى جانب الشعر الفصيح، لكنّه لم يجمعه، ولم يشتهر به.[1] وممّا لا خلاف عليه أنّ أوائل شعراء الزجل اللبنانيّين المعروفين بزجلهم كانوا، بمعظمهم، من رجال الدين المسيحيّين، تناولوا في أغلب قصائدهم بعض الأمور الدينيّة، وكانت لغتها، في أوّل الأمر ركيكة، تخلط بين الفصحى والعامّيّة، كما هي الحال، مثلاً، في قصيدة سليمان الأشلوحيّ الّتي عُثر عليها، وكانت قيلت في نكبة طرابلس عام ١٢٨٩ م.، ولا قيمة فنيّة لها،[2] فهي وصف لخراب مدينة طرابلس في أيّامه على أيدي المماليك، وأوزانها مضطربة، وكذلك لُغَتُها؛ وممّا جاء فيها:

يا حِزْنِ قَلْبي وِما يْخَلّي مِنِ الأحزانْ والقلْبْ مِنِ الحُزِنْ شاعِلْ بنيراني
مُنِ طْرابلُسْ كانْ بَدا الحزْنِ يا قلبي والقولِ مِنْ بَعْدِ هذا الشْرحِ قَدْخان...

وقد رأى المطران بطرس الجميل أنّ "شعر الزجل نشأ مع انتقال الموارنة من اللغة السريانيّة إلى العربيّة."[3] ولا بدّ من أن نفنّد هذا الرأي بقولنا إنّ اللحن السريانيّ الكنسيّ قد ترك تأثيره الواضح في بعض الأنواع، وعلى رأسها القرّادي. فالمطران ابن القلاعي قد كتب أزجاله كلّها على هذا الوزن،[4] وهو من أوائل الزجّالين اللبنانيّين. وينقل ميشال جحا عن أنيس فريحة أنّ الميجنا والمعنّى هما

١– المرجع نفسه، ص ٨. بل أكثر، فإنّ الأمير فخر الدين المعني الثاني رويّ عنه بعض الشعر العامّيّ؛ كما رُوِيَ مثل هذا الشعر عن أيوب تابت، والوزير إميل لحود. (المرجع نفسه، ص ٢٦)

٢– اللافت في هذه القصيدة هو اختلاط الفصحى بالعامّيّة، ألفاظًا وتراكيب.

٣– ميشال جحا، **أعلام الشعر العامّيّ في لبنان**، ص ١١

٤ – أسعد سعيد، **الزجل في أصله وفصله**، ص ٤٠

نوعا الغناء اللبنانيّ الصرف، وهما الأكثر شيوعًا وقربًا من قلوب القرويّين، وأنّ هذين اللفظين من أصل آراميّ وسريانيّ؛ فلفظة "ميجنا" من جذر آراميّ يدلّ على الغناء واللحن، ولفظة "معنّى" اسم مفعول سريانيّ على وزن فَعَّل، ومعناها: المغَنّى.[1] ولكنّ مارون عبود، على ما يبدو، يخالف هذا الرأي، فهو يقول إنّ "المعنّى حديث النشأة، وليس مصدره الغناء كما زعموا."[2]

ويرى عبود أنّ القلاعي كان القوّال الأوّل، وأنّه نظم زجله وشعره على عروض خاصّة، استمدّها من لغته السريانيّة، ثمّ ترك للأجيال اللاحقة أوزانَه، فكانت أساسًا لشعرنا العامّيّ. والزجل المدوَّن يبدأ مع هذا المطران الّذي بقيت بعض آثاره مدوّنة، «ومنها يُستَدَلّ أنّ الزجل، كالرجز، بدأ بسيطًا ساذجًا»، ثمّ تطوّر.[3] وكان، في أوّل عهده، يحفل بالمعاني، ويكاد يخلو من الصور؛ إلى أن ازدهرَ، شيئًا فشيئًا، وخرج من الكتب إلى ألسنة الرواة.[4] وكان أوّل ديوان في عصر التدوين لإلياس الفرّان، ثمّ توالى ظهور الدواوين، حتّى وصلنا إلى رشيد نخله.[5] بعد هذا، تطوّر الزجل، وظهرت فيه منشورات ومجلات.

من جهة أخرى، يرى منير وهيبه الخازن أنّ عهد النظم العامّيّ يعود إلى «صدر النصرانيّة... بفضل أساتذة البِيعِيّين الّذين تولّوا رئاسة رئاسة العلوم في

١- المرجع نفسه، ص ٢٣
٢- مارون عبود، **مؤلّفات مارون عبود الكاملة (الشعر العامّيّ)**، مج ٢/ ٢٥٩
٣- المرجع نفسه، مج ٢/ ٣٦٨
٤- المرجع نفسه، مج ٢/ ٣٧٨
٥ - المرجع نفسه، مج ٢/ ٣٨٠ - ٣٨١

كلّيّتي الرها ونصيبين. وقد أنشأوا منظومتهم وموشّحاتهم ليُتَرَنَّم بها في الطقوس البِيعية.»[1] وقد دخلت القافية إليه منذ عهد أنطون التكريتيّ (+ ٨٢٠)، وكانت غير معروفة قبله، فالتُزِمت في الدواوين والأزجال اللاحقة.[2]

وكانت أغراض الزجل، سابقًا محصورة ببعض المقاطع الوجدانيّة، ثمّ ما لبثت أن تطوّرت وتفرّعت، وشملت موضوعات أخرى، ومع موسى زغيب شملت الملاحم أيضًا.[3]

٤ – مميزات الزجل اللبنانيّ:

يمكننا أن نوجز أبرز مميّزات الزجل اللبنانيّ بما يأتي:

١ – أنّ الشعراء بالعامّيّة عاش معظمهم في القرى اللبنانيّة، فهم من أبنائها.

٢ – أغلب الشعراء كانوا من المسيحيّين، وهم غير غيورين على الفصحى كسواهم. ومثلهم الشيعة، بعكس اللبنانيّين السنّة الّذي يتشدّدون، عمومًا، في فصاحة اللغة.

٣ – مثّل جمال الطبيعة دورًا بارزًا في بلورة الزجل.

١- منير وهيبه الخازن، **الزجل – تاريخه أدبه أعلامه**، ص ٢٣
٢- الموضع نفسه.
٣- راجع: مارون عبود، **مؤلّفات مارون عبود الكاملة (الشعر العامّيّ)**، مج ٢/ ٤٣٥. ونذكر في مجال الملاحم ديوان الشاعر موسى زغيب «ملحمة الانتشار اللبنانيّ» الصادر عام ٢٠١٣، وهو إصدار خاصّ لا عن دار نشر. وتنقسم هذه الملحمة قسمين: الأوّل يتناول فيه الشاعر انتشار الأساطير اللبنانيّة، كأسطورة أوروبّ وقدموس، والثاني يتناول فيه انتشار اللبنانيّين في الخارج، مختارًا من بينهم أعلامًا مرموقين.

٤ – عدم انتشار الزجل في المهاجر مردّه إلى ابتعاد المهجريّين عن جوّ الطبيعة اللبنانيّة. إلاّ أنّ بعضهم كان، على الرغم من هذا يقول الزجل، كما أسلفنا، مع أنّه لم يشتهر به، وظلّ يحنّ إلى طبيعة بلاده، كجبران خليل جبران.

٥ – ندرة النساء اللواتي يقلن الزجل.

٦ – لم يتأثّر شعراء الزجل بالشعر الأجنبيّ، لأنّ معظمهم لا يتقن اللغات الأجنبيّة، وهم من أصحاب الثقافة المحدودة. وإن ظهرت بعض اللُمَع التي تنمّ عن بعض التأثّر فهي نادرة جدًّا في القصائد.

٧ – لم يُدَوَّن بعض الشعر العامّيّ، ونُسب خطأً إلى غير قائله.

٨ – في جبل عامل من جنوب لبنان عدد كبير من الشعراء الّذين لم ينشروا قصائدهم، ولا دُوِّن شعرهم، فضاع أكثره.[١]

٩ – نجد أنّ الرموز المسيحيّة شائعة بقوّة بين شعراء الزجل المسيحيّين، في حين أنّ الرموز الإسلاميّة الشيعيّة تحديدًا شائعة بين الشعراء الشيعة.

١٠ – من أبرز خصائص الزجل سرعة الخاطر والارتجال، لأنّ الشاعر يستوحي المناسبة، فيقوم بنظمها شعرًا بسرعة وعفوية، أو يردّ على قول زجّال آخر.[٢] كما أنّه يحتاج إلى ذاكرة قويّة، لأنّ الشاعر يحفظ كثيرًا من شعره، ثمّ يقوله.

١– راجع: ميشال جحا، **أعلام الشعر العامّيّ في لبنان**، ص ٤٦ – ٤٨

٢– المرجع نفسه، ص ٣٥

وإذا كان بعضهم، كخليل حاوي، يميّز بين "الزجل المرتجل" و"شعر الزجل" الّذي يعبّر عن صدق وعاطفة وتجربة ومعاناة[١]، فنحن نرى أنّ في هذا الكلام بعض الظلم، لأنّ شاعر الزجل يعتاش من شعره، ويحتاج إلى سرعة في الردّ، فلا يمكن أن يأتي شعره كلّه من النوع العالي، ولا الجمهور المستمع إليه يستطيع أن يحتمل مثل هذا الكلام مدّة طويلة.

ولا بدّ من التنبيه إلى أنّ الزجل اللبنانيّ قد انتشر وكثر شعراؤه في القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، وتطوّرت معانيه، وانضبطت أوزانه وقوافيه، ومردّ هذا إلى انتشار المدارس في المدن اللبنانيّة.[٢] وكان النصف الأوّل من القرن العشرين مرحلة ارتقاء الزجل الكبرى، إذ راحت ملامحه تتبلور، بفعل انتشار الثقافة بين اللبنانيّين، فـ «انتظمت أوزانه، وتعدّدت طرقه، وكثر ناظموه ومتذوقوه.»[٣] فالزجل اللبنانيّ يعرف وحدة في الوزن والقافية، تمامًا كما هي الحال في الشعر الفصيح، وأوزانه تشبه في بعضها بحور الخليل، كما سنرى، غير أنّ أوزان الزجل تبقى أقرب إلى نفوس اللبنانيّين من أوزان الشعر الفصيح، لأنّ اللغة الّتي يُنظَم بها أقرب إليهم.[٤]

١– المرجع نفسه، ص ٣٢

٢– أمين القاري، **روائع الزجل**، ص ٦

٣– المرجع نفسه، ص ٧ – ٨

٤– المرجع نفسه، ص ١٢ – ١٣

٥ – مراحل الزجل اللبنانيّ:

يمكننا أن نحدّد مراحل الزجل اللبنانيّ بثلاث:

١ – الأولى تبدأ مع سليمان الأشلوحيّ، مرورًا بالقلاعيّ.

٢ – والثانية تمتدّ في القرن التاسع عشر، حتّى أواخره، مع حكم الأمير بشير الشهابيّ. وهذه المرحلة شهدت انتشار ما يسمى بـ"الغناء البلديّ" الّذي "يشتمل على الأوزان والألحان الزجليّة كلّها: الميجنا، والعتابا، وأبو الزلف، والقصيد، والشروقيّ، والموشّح، وأحيانًا الحداء."[١] وكانت، بلا شكّ، متأثّرة بالألحان السريانيّة بشكل خاصّ.

٣ – والثالثة تبدأ تقريبًا في مستهلّ القرن العشرين، ولا تزال، وفيها شهد فنّ الزجل اللبنانيّ نهضته الكبرى، وتأسّست الفرق الزجليّة، وتبلورت طبيعة الجلسة الزجليّة في تلك الفرق، وتوسّع تأثّره بالشعر العربيّ العامّي، وتهذّب، وأخذ أشكاله النهائيّة. وإذا أردنا أن نكون أكثر تحديدًا قلنا إنّ الزجل اللبنانيّ، منذ منتصف خمسينيّات القرن العشرين، تقريبًا، وصولًا إلى منتصف السبعينيّات، عرف عصره الذهبيّ[٢]، ثمّ ما لبث هذا الصوت أن خفت قليلًا في خلال الحرب اللبنانيّة، ليعود إلى الانتشار مجدّدًا بعد نهايتها، ولا يزال. وكانت الصحافة الزجليّة

١– روبير خوري، **الزجل اللبنانيّ منابر وأعلام**، ص ٢٢

٢– روبير خوري، **موسوعة الشعر العاميّ اللبنانيّ**، الذوق: منشورات صوت الشاعر، ط١، ٢٠٠٨، ص ٢٠.
وقارن: روبير خوري، **الزجل اللبنانيّ منابر وأعلام**، ص ٣١

قد سبقت هذه المرحلة في مدّة قصيرة، إذ بدأت عام ١٩٣٣ بظهور مجلّة «الزجل اللبنانيّ» لمؤسّسها يوسف عبد الله الباحوط، وخليل أيوب حتّي.[١]

وقد أخذ المنبر الزجليّ في لبنان شكله المتعارف عليه في هذه المرحلة، وهو يتألّف من «أربعة شعراء، ثلاثة منهم يستعملون الدفّ، وواحد منهم يستعمل الدربكّة. ويبدأ الحوار الشعريّ بين الأربعة، كلّ اثنين «وصلَة» في موضوع أو عدد من المواضيع، على أنغام القرّادي ثمّ المعنّى، والقصيد ثمّ الموشّح، وأبو الزلف ثمّ العتابا. يكون وراء الشعراء أربعة ردّيدة، وأمامهم طاولة عليها ما لذّ وطاب من المأكل والمشرب.»[٢]

٦ – خاتمة:

هكذا نستنتج أنّ الزجل اللبنانيّ بدأ مع الأناشيد السريانيّة الّتي شاعت في لبنان، وتطوّر شيئًا فشيئًا، بعد أن كان منتشرًا خصوصًا بين رجال الدين الموارنة. ولكنّه لم يكن متأثّرا في بداياته بالزجل الأندلسيّ، ولا بألحان هذه الأزجال، بل انبثق من السريانيّة، ومن الشعر العامّيّ المشرقيّ. ولا يجوز أن نستبعدَ تأثّره بالشعر العربيّ، لأنّ الموارنة الّذين انتقلوا من اللغة السريانيّة إلى اللغة العربيّة نقلوا معهم ألحانَهم، لكنّهم عرفوا الوزن العربيّ، بدليل أنّنا نجد التقاءً واضحًا بين أوزان الزجل وعروض الخليل بن أحمد: كما هي الحال مع بحر البسيط والشروقي، وبحري

١– المرجع الثاني نفسه، ص ٣١

٢– المرجع نفسه، ص ٢٤

السريع والوافر والقصيد: وبحر الرجز والمعنّى. ومن المستبعد أن يكون كلّ هذا الالتقاء محض مصادفة. زِد على هذا أنّ الموالِيا نفسها تفعيلتها الأخيرة مثل تفعيلة الشروقيّ (أي: فَعَلُنْ /٥/٥، لا فَعِلُنْ ///٥ كما هي في أساس الوزن، يعني بالجواز نفسه). ومع الوقت، تطوّر شيئًا فشيئًا، واستقلّ، وتبلورت أوزانه وأشكاله، حتّى صار على ما هو عليه اليوم في الفِرَق الرّجليّة، والمبارزات الكلاميّة الّتي تحصل مع تلك الفِرق، وباتت له جوازاته الخاصّة به من أجل نظم الأبيات، كما أنّ للشعر الفصيح جوازاته أيضًا. وقد يكون، في هذه المرحلة الأخيرة متأثّرًا بالزجل الأندلسيّ، أو آخذًا منه بشكل غير مباشر ولا مقصود. وهنا لا يجب أن ننسى أنّ الزجل كان منتشرًا في مصر والعراق، وقد يكون بعضهم تأثّر، بشكل أو بآخر، بزجل هذين البلدين. فما هي هذه الجوازات؟ وهل تنتشر كثيرًا في التفعيلات كما هي الحال مع الشعر الفصيح؟

الفصل الرابع:
جوازات الزجل اللبنانيّ

١ – مقدمة:

للشعر عمومًا جوازات، يُقصد بها ضرورات في تغيير بعض تفعيلات الوزن: أو في بعض الكلمات (وأحيانًا في بعض قواعد النحو) من أجل تمكين الناظم من استكمال البيت، ومراعاة خصائص الوزن الشعريّ.

والزجل اللبنانيّ، مثله مثل الشعر الفصيح، يعرف الجواز، وإن تكن جوازاته أقلّ بكثير من تلك الّتي يعرفها الشعر الفصيح.

٢ – الجوازات في الزجل اللبنانيّ:

يقول منير وهيبه الخازن: "إنّ الجوازات في الشعر العاميّ بالغة حدّ الكثرة ولا ضابط لها. وقد يجوز للشاعر أن يبني قصيدته على جميع الأبحر إذا شاء، أو من بحرين، أو من ثلاثة أو أربعة أو خمسة أبحر، إلخ. بشرط أن تكون القوافي في القصيدة متناسقة بعضها مع بعض."[١] لكنّ في هذا القول الكثيرَ من المبالغة، لأنّ جوازات الزجل فيها انتظام، ويمكن أن نضبط أبرزها. كما أنّنا لم نجد شاعرًا من الشعراء نظم على كلّ البحور قصيدة واحدة!! كذلك يقول إنّ "جميع تفاعيل الأبحر يمكن صياغتها أو أخذها من كافة التفاعيل المعروفة في الشعر الفصيح،

١– منير وهيبه الخازن، الزجل – تاريخه آدابه أعلامه، ص ٣٩

بشرط أن يراعى بأخذها مجموع حركات البيت، وعدد حركات كلّ شطر من البيت."[1] وليس هذا صحيحًا، لأنّ بعض الأوزان، كالكامل مثلًا، فيه ثلاث حركات متتالية (متفاعلن)، ما لا يكون في الزجل اللبنانيّ، وسنشير إلى هذا لاحقًا.

ولحبيب يونس رأي لافت جدًا ومميّز في المسألة. فهو يقول، متكلّمًا على مصدر الزجل اللبنانيّ، إنّ هناك مَن يرى أنّ الأوزان الزجليّة بعضها من الشعر العربيّ الفصيح، وبعضها من السريانيّة. ويشرح قائلًا: "يتكلّمون على القديس مار أفرام السريانيّ الّذي عاش في القرن الثالث، ويزعمون أنّنا أخذنا منه في شعرنا العاميّ، كالأفراميّات والقرّادي والموشّح؛ ثمّ جاء يعقوب السروجيّ وسواه، فأضافوا إليه ما أضافوا. لكنّ مار أفرام نفسه أخذ عن بار داليصان (١٥٤ م./ ٢٢٢ م.) وهو إمّا كاهن، وإمّا راهب، أو مطران سريانيّ، عاش في القرن الميلاديّ الثاني؛ ووقف على نهر يدعى «ديصان»، فحمل اسمه، وكان غنوصيًّا، وكتب عن سرمديّة الروح، وعن أنّها موجودة منذ الأزل، غير مخلوقة؛ ونظم في هذا أشعارًا، فحاربته الكنيسة لعقيدته، ولكنّ ألحانه استمرّت بجمالها؛ فانطلق مار افرام من هذه الألحان، بعد وفاة بار داليصان بحوالَ خمسين سنة، ونظمَ أشعارًا على أوزانه، حاول فيها أن ينقض عقيدة سلفه الغنوصيّ، وكتب نثرًا، ثلاثة ملايين سطر؛ وقد أخذ الزجل عندنا ستّة من هذه الأوزان، أو سبعة."[2] وعلى هذا،

١– المرجع نفسه، ص ٢٥

٢ – لا مؤلف، مقال: جمعية «تجاوز» تعالج موضوع الشعر بالحكمة وموسيقاه، جريد الأنوار، السبت ٢٧ شباط ٢٠١٦، السنة ٥٧، عدد ١٩١٦٠، ص ١١

يكون بار داليصان هو «مبتدع الشعر السريانيّ في القرن الثاني الهجريّ، وقد وضع مئة وخمسين لحنًا، على مثال داود النبي... فلقّنها لشباب الرها وشابّاتها، بعدما وضعها في قوالب مطربة تخلب الألباب.»[1]

وقبل الوقوف على جوازات الزجل، لا بدّ من أن نلفت إلى أنّه يقوم على اللفظ، بمعنى أنّه «شعر ملفوظ»[2]، لا تُحتَسب كتابته، بل لفظه. لذلك من الممكن أن نجد كلمات تختلف كتابتها في القوافي، لكنّها تكون من قافية واحدة، مثل: ليمونه وعيوني، فاللفظ هو الّذي يحدّد نغمة آخر الكلمة، وهذا مختلف عمّا هي الحال في أروبة الشعر الفصيح.

والجوازات في الشعر العاميّ كثيرة، يمكن أن نحصر أبرزها بما يأتي:

١ – جواز الجمع بين «ياء من أصل الكلمة، وياء النسبة، وياء المتكلّم، وتاء التأنيث المخفّفة، كالجمع بين كلمات: ليمونه، وأعطوني... وعيوني، وبحمدوني... ومسكوني»[3]

٢ – مدّ أكثر الكلمات وتقصيرها بحسب حاجة الشاعر في وزنه، كقول إميل مبارك:

مـدْخَـلْـهـا دَرَجْ زْهـورْ بِـتْـشُـوفْ جَـلْ بْـضَـهْـرِ اجَـلْ

١– حبيب يونس ومارون أبو شقرا: الشاعر والزجال والشعر بينهما، لا دار نشر، ط١، ٢٠١٦، ص ٣١. وقارن ما سبق ذكره في: المرجع نفسه، ص ٣٠ وما بعدها.

٢– سمير يوسف الخازن: أوزان الشعر العاميّ، بيروت: لا دار نشر، ط١، ٢٠٠٤، ص ٣١

٣– المؤضع نفسه. وتنبّهت في هذا المجال إلى أنّ بعضهم قال بضرورة كتابة الكلمات بحسب لفظها، ليتمّ التطابق بين الكتابة واللفظ. (المرجع نفسه، ص ٣٢)

حيث نجد في الشطر الأوّل من البيت لفظة "درَج" تُلفَظ "دارَاجْ" بإضافة ألف المدّ ليستقيم الوزن؛ ولفظة "بتشوف" في أوّل الشطر الثاني تلفظ "بِتْشُف" بتخفيف الواو.

وهنا نشير إلى أنّ ألف ياء المتكلم تثبت لفظًا إذا وقعت قبل مقطع قصير يليه مقطع طويل، نحو: "يا جَبَلْ"، في حين أنّها يجوز أن تثبت أو تسقط إذا وقعت قبل مقطع طويل، نحو: "يا راشِد".

وكذلك يمكن، في هذا المجال، أن نقصّر الياء في آخر الاسم، إذا احتجنا إلى هذا في الوزن، كقول الشاعر:

دِقّـــــــي دِقّـــــــي يـــــا رَبـــــابَـــــهْ

حيث حُذفت ياء "دقّي" الأولى، لتصير "دِقّ"، وثبتت في الثانية.

٣ – إمكان حذف المقطع الصوتيّ الأوّل من أيّ بيت، سواء في الصدر أم في العجز، والتعويض منه بطريقة الإلقاء حين يُغنّى البيت، كقول كميل خليفة:

جبلْ لِبنانْ عَم بيدِقّ عودو على الأَوْطانِ يا غِيّاب عودو
وأَرْز الربّ ما بْيِخْضَرّ عودو حتّى تِلْتِقي بْظِلّو الحِبابْ

حيث نجد في مستهلّ الشطر الثاني من البيت الثاني لفظة "حتّى" تخالف مستهلّ باقي الأبيات؛ فالوزن يبدأ بالتفعيلة "مفاعيلن" أي //٥/٥/ لأنّنا نجد المقطع الصوتيّ الأوّل قصيرًا (/) يليه مقطع صوتي طويل (٥)، وفي الشطر الثاني من البيت الثاني وجدنا الشاعر يستعمل "فاعيلن" (/٥/٥) عوضًا من "مفاعيلن"،

بإسقاط المقطع القصير الأوّل. ويسمى هذا في علم العروض الخَرْم، وهو من العلل المفارقة.

ويجوز أن يحذف الشاعر في أوّل الشطر مقطعًا طويلًا، أي أن تصير، مثلًا، "مستفعلن" (/٥//٥/) "تَفعِلن" (/٥//)، ويعوّض منها عند الغناء بالصوت، كقول خليل روكز:

وْعِرْسِ الربيعِ بْشَلّحو الغَنْجاتْ وْكِلْ شِي مَعو لَهْتاتْ عِطْرِيّه
وْبِكْلَخْ مِن جْفونِ السِحِرْ دَمْعاتْ كِلّها غِيرِهْ وِحِنّيّهْ

حيث نجد الشاعر يستعمل في القصيدة – وهي على القصيد، ووزنه: مستفعلن مستفعلن فاعلن – "تَفعِلن" في أوّل الشطر الثاني من البيت الثاني (كِلّها)، حاذفًا المقطع الطويل.

٤ – لا تتعاقب أبدًا ثلاث حركات في تفعيلات الزجل، فلا وجود فيه للتفعيلة "فَعِلُنْ"[١].

---

١ – يقول جورج زكي الحاج: «نادرًا ما تتتابع الحركات لتصل إلى ثلاث، لكنها لا تتعدّى هذا العدد... والفاصلة الصغرى في الفصحى (////٥) تساوي ثلاث حركات في الزجل (/)، (/)، (٥)...» (جورج زكي الحاج، **الإبداعية بين الفصحى والعامّيّة**، بيروت: لا دار نشر، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٣) لكننا لا نجد هذا واقعيًّا، لأنّ الشعر العامّيّ لا يقبل بالحركات الثلاث المتتالية، أو ما يسمى «الفاصلة الصغرى» في الشعر الفصيح، وإذا وُجدت لفظة فيها هذه الحركات تسكن الحركة الوسطى، كما هي الحال، مثلاً، في قول زين شعيب:

رَمْضانِ يا أَغْلى شَهِرْ عاقْلوبِنا صْيامَكْ بِيِفْتَحْ عَ النَعيمِ دْروبِنا

حيث قال، في مستهلّ البيت: «رَمْضان» مُسَكّنًا الميم. ومثله قول زغلول الدامور:

لَيالي شَهرِ رَمْضانِ اسْهَروها وْأَنا شَيدِ المَحَبّهْ رَدّدوها

٥ – يجوز أن يبدأ البيت بساكن، فلا يُحتَسَب في التفعيلة الأولى، كقول زين شعيب:

صْيامَكْ بَيادِرْ زَرْعِنا وِحْبوبِنا...

حيث بدأ بالصاد الساكنة، و لم تُحتَسَب في التفعيلة، لأنّ الوزن يبدأ مع الياء المتحرّكة الّتي تليها، فكأنّهم يدمجون، صوتيًّا، الصاد بالياء، لتستقيم التفعيلة "مستفعلن" (صْيامَكْ بَيا).

٦ – تحريك الساكن، وإسكان المتحرّك، وفق الحاجة، كقول موسى زغيب:

وِدَّعْتِ بُطْرُسْ وِالدَمِعْ غالي وِقْصَدْتِ وادي الشاعِرِ الغالي
وِالعَينِ تِبْكي والقلِب بَجروحْ وِالآخِ مِنْ حالي على حالي
زْفيقَيْنِ كانْ لي بالجَسَدْ وِالروحْ ماتُوا بْعِلَلْ أَوْجاعِ قَتّالي
وْمِنْ دَرْبِهُمْ مِختار كِيفِ بْروحْ بِهْرُبْ تَ إنسى وَجْهِ بُطْرُسْ دِيبْ
بْيِطْلَع وَجِهْ بو روكُزِ قْبالي

فنجده كسر التاء في "وِدَّعْت" في البيت الأوّل، وحقّها أن تكون ساكنة، لأنها ضمير الأنا للمتكلم، وكذلك حرّك التاء في "وِقْصَدْتِ"؛ ثم نجده في الشطرين الأخيرين يستعمل لفظة "وَجهْ" بكسر الجيم وإتباعها بالهاء الساكنة (وهي هنا بمنزلة هاء السكت في اللغة الفصحى)، وحقّ هذه الكلمة أن تكون جيمها مشدّدة ساكنة (وِجّ)، فحركها الشاعر للضرورة.

٧ – يجوز إثبات ضمير الغائب المؤنث "ها" أو حذفه بحسب الحاجة، فتقول، مثلاً: بَيْتَا" أو "بَيْتها".

٨ – لا يحق للشاعر أن يغيّر حرف المدّ الّذي يسبق الحرف الأخير، كأن يستعمل لفظة "زغارْ" و"طيورْ" و"كبيرْ" إذا كان الرويّ راء، بل عليه أن يحافظ على حرف واحد للمدّ يسبق الرويّ، ولا يغيّره ليستقيم رويّه.

٩ – عندما يتوالى حرفان ساكنان في وسط البيت، للشاعر الحقّ في تحريك أيّهما يريد لاستقامة وزنه، كقول علي الحاج:

بَعْدَما بُرْجَكْ تَعَلّى تْمُرْمُرِ الكاسِ المُحَلّى

حيث نجده، في أول الشطر الأوّل، يحرّك الدال في "بَعْدَما"، وقد تعاقب فيها ساكنان: النون والدال، فاختار تحريك الثاني. ونجد، بالمقابل، لويس الحاج يقول:

عِنْدما جِيتِ تا إحكي الحَقيقَهْ وُأُوصُفْ مَنْظَرِكْ بَين الخَليقَهْ

فيستعمل "عِنْدما"، محرّكًا الساكن الأوّل من الكلمة الّتي تعاقب فيها ساكنان.

هذه أبرز الجوازات الّتي نقع عليها، عمومًا، في الزجل، وكذلك في الشعر المحكيّ غير الزجليّ. ونكرّر في هذا المجال أنّ الجوازات كثيرة، وأنّ ما جاء هنا هو الأكثر شيوعًا وتواترًا في النصوص.

٣ – خاتمة:

هكذا نرى أنّ للزجل اللبنانيّ جوازاته الخاصّة به، وهي جوازات مقرونة باللهجة اللبنانيّة القريبة من الفصحى، ولكنّها تختلف عنها؛ والجوازات الّتي توقفنا عليها تحترم خصوصيّات اللهجة الّتي ترتبط بها. وهنا لا بد من أن نلفت إلى أنّ الألفاظ في الكلام العامّيّ اللبنانيّ قد تبدأ بساكن، وليست هذه حال الكلمات في الكلام الفصيح، لذلك لا يُحْتَسَب الحرف الساكن في مستهلّ الكلام إلّا إذا أَشْبَعْنا ما قبله، وسنرى هذا في خلال كلامنا على أوزان الزجل في الفصل الآتي.

الفصل الخامس:
أوزان الزجل اللبنانيّ وبحوره

١ – مقدمة:

يُراد بالوزن المعيار النَغَمِيّ الّذي يُبنى عليه البيت الشعريّ داخل القصيدة. وهذا المعيار هو عبارة عن ألفاظ تسمّى تفعيلات، لا يُراد بها معناها، بل تواتر متحركاتها وسواكنها المنتظم، لكي يُحدث هذا التواتر، عندما تتواصل التفعيلات في عدد معيّن، ونظام محدّد، إيقاعًا خارجيًّا يلذّ الأذن، ويُبقي القصيدة منضبطة في إطار نغميّ موحّد.

٢ – أوزان الشعر اللبنانيّ وبحوره:

يُبنى الزجل والشعر العامّيّ على أوزان، كالشعر الفصيح تمامًا. غير أنّ هذه الأوزان في العامّيّ أقلّ عددًا منها في الفصيح. وهي مبنيّة على أساس المقاطع الصوتيّة[1]، كما أسلفنا، مقسّمة مقاطعَ قصيرة، هي عبارة عن حركة واحدة بلا

١– لا بد من الإشارة إلى أنّ الشعر الفصيح المعروف مبنيّ بدوره على أساس المقاطع الصوتيّة: فالتفعيلات عبارة عن تقسيمات صوتيّة، وُضعت أنواعها على ألفاظ سمّوها تفعيلات، ليتمكّنوا من إيصالها إلى الآخر بالكتابة، وبنوا عليها الصوت. فالأصل في التفعيلات هي الأصوات والمقاطع الصوتيّة، لا الكتابة الّتي جاءت فيما بعد، بالطريقة الّتي وصلت إلينا. ومن الخطإ أن نتعلّم نظم الشعر الفصيح كتابة، بل يجب أن يعرفه الناظم صوتيًّا، وإلّا استعصى عليه النظم. ولا ننسَ أنّ الشعراء الّذين عاشوا قبل عصر التدوين كانوا أمّيّين، فلم يكتبوا الشعر، بل سمعوه، ونظموا على طريقته. وهذه تمامًا هي حال شعراء الزجل.

ساكن بعدها، ومقاطع طويلة، هي عبارة عن حركة فساكن.[1] وتوزّعت هذه البحور، بأسمائها، بحسب عدد المقاطع الّتي بنيت عليها، بغضّ النظر عن طبيعة كلّ مقطع، أقصير هو أم طويل. هذا هو المتعارف عليه في الأوزان الزجليّة. أمّا البحور فهي الآتية:

١ – بحر الأسواني: ويقوم على ستّة مقاطع صوتيّة: ثلاثة في الصدر وأخرى في العجز، ومثاله:

انْـــهَـــزّ ومـــادْ ركْـــنِ الـــصـــدرْ
نْـــهَـــزْ زُو مـــادْ ركْـــنِـــصْ صـــدرْ[2]
١ ٢ ٣ ١ ٢ ٣

٢ – بحر المتساوي: وهو الّذي يتألّف من ثمانية مقاطع صوتيّة: أربعة في الصدر وأربعة في العجز، ومثاله:

لـبـنـانْ مَـشـهـورْ بـيـن الـبـلـدان
لـبـنَـنْ مَـشْـهـرْ بـيـنِـلْ بِـلْـدَانْ
١ ٢ ٣ ٤ ١ ٢ ٣ ٤

١– هذا يشبه أيضًا التقطيع الصوتيّ للشعر العربيّ الّذي قام عليه التقطيع والكتابة العروضيان.
٢– نلفت إلى أنّنا نقطّع الأبيات بالطريقة الّتي تلفظ فيها.

٣ – بحر المتوسّط: وهو الّذي يتألّف من عشرة مقاطع صوتيّة: خمسة في الصدر، وخمسة في العجز، ومثاله:

يـا مَـنْ لا يَـنـامْ يـا زَيـنِ الأنـامْ
يـا مـنْ لا يَـنَـمْ يـا زَيْـنِـلْ آ نَمْ
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ١ ٢ ٣ ٤ ٥

٤ – بحر المتقارب[1]: وهو الّذي يتألّف من اثني عشر مقطعًا صوتيًّا: ستّة في الصدر، وستّة في العجز، ومثاله:

مِـنْ هـالْجَـبَـلْ بِـهْـديكْ رِيـحـانِ وِغْـنـاني
مِـنْ هـالْ جَـبَـلْ بِـهْـديكْ رِيـحـانِ وِغْـنـانـي
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

٥ – بحر المزدوج: هو الّذي يتألّف من أربع عشرة حركة: سبعة في الصدر، وسبعة في العجز، ومثاله:

ضَـيـعِـتْـنـا مَـفْـروشِـي زْهـورْ الـوَرْدِ مْـلَـبِّـسْـهـا زِنّـارْ
ضَـيْـعِـتْـنـا مـفْـرو شِـزْ هـورْ لْـوَرْ دِمْـلَـبْـبِـسْـهـا زِنْـنـارْ
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧

١– هو غير المتقارب المعروف في البحور الخليليّة.

٦ – **بحر المتفاوت**: وهو الّذي يتألّف من ستّة عشر مقطعًا: ثمانية في الصدر، وثمانية في العجز، ومثاله:

دموعُكمْ لا تِحْجِبوها مْنِ المَحاجِرْ إسْكِبوها
دمو عُكـ مْ لا تِحْـ جِ بو ها مْنِلْ مَـ حا جرْ إسْـ كِـ بو ها
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

٧ – **بحر المتناهي**: وهو الّذي يتألّف من ثمانية عشر مقطعًا: تسعة في الصدر، وتسعة في العجز، ومثاله:

يا بو نُهرا كافي هال مشوارْ مْنِ الفرَحْ قلبي وَفِكْري طارْ
يا بو نُهْـ را كا في هالـ مشْـ وارْ مْنِلْ فا رَحْ قلـ بي وَا فِكْـ ري طارْ
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

٨ – **بحر السريع**[1]: وهو الّذي يتألّف من عشرين مقطعًا صوتيًّا: عشرة في الصدر، وعشرة في العجز، ومثاله:

شو حَنّ يا نِسْرِ الجبلْ لِبنانْ يِدْري على جْناحَكْ نَسيمو عْطورْ
شو حَنْـ نِ يا نِسْـ رِلْ جَـ بلْ لِبْ نانْ يِدْ ري عَ لَجْـ نا حَكْ نَـ سيـ مُعْـ طورْ
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠

١– هو غير السريع المعروف في البحور الخليليّة.

٩ – **بحر البسيط**[1]: ويتألّف من اثنين وعشرين مقطعًا صوتيًّا: أحد عشر في الصدر، وأحد عشر في العجز، ومثاله:

شو بَدّي روح أعْمِلْ بِعَزاكي وشو إلْها زْيارِتي طَعْمي بَلاكي
شُ بَدْ دي رو حِ أعْـ مِلْ بِي عَـ زا كي وْشُـ إلْـ هَزْ يا رِ تي طَعْـ مي بَـ لا كي
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١

١٠ – **بحر اليعقوبيّ**: وهو الّذي يتألّف من أربعة وعشرين مقطعًا صوتيًّا: اثني عشر في الصدر، واثني عشر في العجز، ومثاله:

ها الكونِ يا مَجْنونِ حلّكْ تِزْدِري عَجِّلْ حَياةِ الوَهْمِ إطوي كْتابِها
هلْ كو نِ يا مَجْـ نو نِ حَلْـ لَكْ تِزْ دِ ري عَجْـ جلْ حَـ يا تلْـ وَهْـ مِ إطْـ وِ كْـ تا بِ ها
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

١١ – **بحر الوفائيّ**: وهو الّذي يتألّف من شطر واحد فقط، فيه ثلاثة عشر مقطعًا صوتيًّا، ومثاله:

لا تْنامِ عالضَيْمِ لا تِشكي الدَهِرْ لو جارْ
لَتْـ نا مِ عَضْـ ضَيْـ مِ لا تِشْـ كِـ دْ دَ هِرْ لو جارْ
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣

١– هو غير البسيط المعروف في البحور الخليليّة.

١٢ – بحر المتوازي: وهو الّذي يتألّف من شطر واحد، فيه أربعة عشر مقطعًا صوتيًا، ومثاله:

مْنِ الهَجْرِ عَيْني بَكَتْ لَمّا حَبيبي نَوَى
مْنِلْ هَجْرِ عَيْ ني بَـ كِتْ لَمْ ما حَـ بي بي نَ وى
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤

١٣ – بحر الكامل[١]: وهو الّذي يتألّف من شطر واحد، فيه خمسة عشر مقطعًا صوتيًا، ومثاله:

يا حَبيبي لُمْتَني لَمّا بَعَتِّلْكْ مَلامْ
يا حَـ بي لُمْـ تَـ ني لَمْـ ما بَـ عَتْـ تِلْ لَكْ مَ لامْ
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥

هذه هي البحور المعروفة في الشعر العامّيّ اللبنانيّ. وهي، كما نلاحظ مسمّاة بحسب عدد المقاطع الصوتيّة الّتي يتألّف منها البحر، لا بحسب نوع هذه المقاطع.

١– هو غير الكامل المعروف في البحور الخليليّة.

٣ – بين بحور الزجل وبحور الخليل:

حاول بعضهم، كجورج زكي الحاج، أن يربط، شكليًّا، بين بحور الزجل وبحور الخليل بن أحمد، وهذا صحيح جدًّا. ونحن نظنّ أنّ الأوزان الثلاثة عشر المذكورة يمكن حصرها بعدد محدّد من البحور الخليليّة، وتوزيعها على الأنواع الزجليّة.

فالبحران الوفائيّ والمتوازي هما بحر البسيط الخليليّ مشطورًا[١]، لكنّ الوفائيّ ينتهي بالتفعيلة "فَعْلُنْ" (/٥/٥)، في حين أنّ المتوازي (وهو للموال البغدادي) ينتهي بالتفعيلة "فاعلنْ" (/٥//٥). وبهذا يمكننا أن نقول إنّ هذين البحرين منبثقان، في الشعر العامّيّ، من بحر البسيط.

وبحر الكامل يتألّف من أربع تفعيلات من مجزوء [٢] بحر الرمل[٣]، وعليه، فهو مجزوء الرمل. واستعماله في الشعر اللبنانيّ قليل عمومًا. وهذا البحر، مع البحرين السابقين، يتألّفان من شطر واحد طويل، لا غير.

والبحور: الأسوانيّ (٣ مقاطع صوتيّة) والمتساوي (٤ مقاطع صوتيّة)، والمتوسّط (٥ مقاطع صوتيّة)، والمزدوج (٧ مقاطع صوتيّة)، والمتناهي (٩ مقاطع صوتيّة)، كلّها مأخوذة من المستحدَث حين يصير اسمه "دق الناقوس"، أو "قطر

١– المشطور من البحور هو الّذي سقط نصف تفعيلاته، أي شطر كامل منه. والبسيط تفعيلاته هي:
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٢– المجزوء هو الّذي سقطت تفعيلة من صدره وأخرى من عجزه.

٣– بحر الرمل يتألّف من ستّ تفعيلات هي:
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

الميزاب"، أي حين نستعمل في كلّ أقسامه التفعيلة "فَعْلُنْ" (/٥/٥) موزّعة على أعداد مختلفة:

– **ففي الأسوانيّ هي**: فَعْلُنْ فعْ (تفعيلة ونصف التفعيلة)

– **وفي المتساوي هي**: فَعْلُنْ فَعْلُنْ (أي تفعيلتان كاملتان)، وهو بهذا يناسب مشطور البحر المذكور.

– **وفي المتوسط هي**: فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْ (أي تفعيلتان ونصف).

– **وفي المزدوج هي**: فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْ (أي ثلاث تفعيلات ونصف).

– **وفي المتناهي هي**: فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْ (أي أربع تفعيلات ونصف)، وهذا البحر وحده أطول من المستحدث بنصف تفعيلة.

وبحر المتقارب هو كالسريع في عروض الخليل، إذا حذفنا أوّل تفعيلة من كلّ شطر؛ أو هو البسيط وقد سقط نصف تفعيلات كلّ شطر من شطريه (أي مشطوره). وتفعيلاته هنا هي:

مستفعلن فَعْلُنْ مستفعلُنْ فَعلُنْ

وبحر المتفاوت هو مجزوء الرمل بعينه، لأنّه يتألّف من تفعيلتين اثنتين:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ولا فرق بينه وبين الرمل الكامل إلاّ في كون هذا الأخير من شطر واحد.

وبحر السريع هو عينه بحر السريع الخليليّ، وتفعيلاته هي التفعيلات الخليليّة بعينها:

مستفعلن مستفعلن فَعْلُنْ مستفعلن مستفعلن فَعْلُنْ

وبحر البسيط هو بحر الوافر الخليليّ، وتفعيلاته هي:

مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

وبحر اليعقوبيّ هو الرجز الخليليّ، وتفعيلاته هي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

واعتماد هذا التنظيم أسهل من اعتماد البحور المذكورة سابقًا، لأنّ عددها أقلّ. واللافت في هذا أنّ بحور الشعر العامّيّ تبتعد بقدر المستطاع عن توالي الحركات، فالسريع المستعمل في العامّيّة ينتهي دائمًا بالتفعيلة "فَعْلُنْ"، ويُهمل "فاعلن"؛ والمستدرك لا يُستَعمل فيه، في الشعر العامّيّ، غير "فَعْلُنْ"، وحتّى البسيط الخليليّ المشطور يُستعمل في آخره "فَعْلن" (في الشروقي اللبنانيّ) أو "فاعلن" (في الموال البغدادي).

٤ – خاتمة:

نفهم، من خلال ما عرضنا، أنّ الزجل يقوم على أوزان تشبه كثيرًا أوزان الشعر الفصيح، وأنّ لها تسمياتٍ خاصّةً (كبحور عاميّة) لم يعد الناس يتداولونها كثيرًا، لأنّ عددًا من هذه الأوزان قد أُهمل، ولم يعد مستَعمَلًا، ولأنّ أسماء بحورها لا يهمّ، فالمهمّ هو تركيب التفعيلات في هذه البحور.

كما نفهم أنّ أصل البحور الزجليّة اللبنانيّة قد توزّعت بين السريانيّة والعربيّة، فالألحان السريانيّة كانت أساسًا في نشأة أوزان الزجل اللبنانيّ، في عدد من البحور، وكذلك البحور العربيّة المشرقيّة، خصوصًا الّتي ظلّت منتشرة في الشعر، ولا سيّما الشروقي المشابه للمواليا الشعبيّة.

وعلى هذا، فإنّ للزجل، بحسب بحوره، أنواعًا مختلفة، فما هي هذه الأنواع؟

الفصل السادس:
أنواع الزجل

١ – مقدمة:

من المعروف أن للشعر العربيّ الفصيح أنواعًا ترتبط بموضوعاته، بمعنى أنّها على علاقة بالمضمون، لا بالأوزان، أو بالشكل الخارجيّ للنصّ. فعندما نقول: إنّ هذا النصّ من الغزل، أو من المديح، أو من الرثاء، أو من غير ذلك، فلا علاقة للوزن بهذه الأنواع الأدبيّة (ويقال لها أيضًا: الفنون الأدبيّة)، بل موضوعها هو الّذي يحدّد انتماءها إلى نوع أو إلى آخر. وشكل القصيدة لا يعطيها الاسم الخاصّ بها (باستثناء الموشّح الذي نشأ في مرحلة متأخرة نسبيًّا، وفي الغرب). وفي الزجل ما يشبه هذا، لأنّنا عندما نقول، مثلًا: هذا من المعنّى، أو من القرّادي، فنحن نشير إلى شكل القصيدة، ومن الممكن أن يكون الموضوع غزلًا، أو فخرًا، أو حكمًا، أو غير هذا. لكنّ الزجل يشتهر بطبيعة الشكل أكثر منه بالموضوع، لأنّهم يطلقون على القصيدة اسم شكلها، فيقولون هذه قصيدة معنّى، أو قصيد، أو قرّادي، أو غير هذا. فالشكل أشهر من الموضوع في الزجل.

٢ – أنواع الزجل المشهورة:

إنّ لكلّ نوع من أنواع الزجل اسمًا خاصًّا به، ولحنًا يغنّى عليه. وهذه الأنواع هي الأكثر شهرة في الزجل اليوم، وهي الّتي تستعملها الفرق الزجليّة في إنشادها.

١ – **المعنّى**: هو الّذي ينظم على بحر اليعقوبيّ، أي من اثني عشر مقطعًا صوتيًّا في كلّ من الصدر والعجز (ومجموع البيت أربعة وعشرون مقطعًا)، وهو يوازي بحر الرجز. وقيل إنّه ومشتقاته من اختراع السريان[1]، ومثاله:

يـا مـا زَنـابِـق غـازَلِـتْـنـي بِـالـوَمـا وِالبُلبُل الـبَرْدان بِجْناحِي احْتَمى

ويتألّف العادي منه من مطلع ودور. فالمطلع يكون من بيتين ، رويّ صدر البيت الأوّل وعجزه، ورويّ عجز البيت الثاني واحد، في حين يكون رويّ صدر البيت الثاني حرًّا. والدور فيه يتألّف من بيتين شعريّين، رويّ كلّ صدر منهما كما رويّ عجز البيت الأوّل واحد، في حين أنّ رويّ عجز البيت الثاني يعود إلى المطلع:

إِلْحُبّ منْ قلبي شِرِبْ أصفى الخُمورْ وْعَنْ بَيْدَري ما بْيِبْعِدو رفوفِ الطُيورْ
وكِـلّ ما حِبَّيْتِ زَهـرا بالهَوا بِثْغارِ وِبْياخُدْ عَ خاطِرْها الطُيورْ

* * *

يا ما زَنابِقْ غَازَلْتْني بِالوَما وِالبُلبُلِ البردان بِجْناحِي احْتَمى
وْكِلّ ما فِتَّحْتِ عَيني بِالسَما بْيِتْسابَقُو عَ الحُبّ خَيّاتِ البُدورْ

١– أنطوان عكاري، **الأشعار الشعبيّة اللبنانيّة**، طرابلس: جروس برس، ١٩٨٦، ص ٢٢

فالبيتان الأوّلان هنا هما المطلع، والبيتان الثالث والرابع هما الدور. وتوزيع الأرويَة فيه على النحو الآتي:

– **في المطلع**: أ أ ب أ

– **وفي الدور**: ج ج ج أ (فالرويّ "أ" هو الرويّ المتكرّر في القصيدة.)

وفي المعنّى دائمًا عدّة أدوار، ولا يكون فيه، عادةً، دور واحد.

وهناك أنواع من المعنى غير العاديّ، كالمعنى القصيد، والمعنّى الجناس. فالأوّل تتوزّع فيه أحرف الرويّ بطريقة مختلفة:
(أ أ ب أ ب أ... – أو: أ ب أ ب...)، والثاني له توزيع الأرويَة الخاص به، لكنّ أحد الرويّين يمكن أن يكون مجنّسًا (إمّا رويّ الصدر وإما رويّ العجر، وغالبا هو رويّ الصدر). مثال على النوع الأول قول الشاعر قيصر مرعي[1]:

لا تِسْتِحي بْإِسْمَكْ عَلى جِرْحَكْ صْبورْ فَلّاح مِكْفي خَيْر مِنْ سُلْطان زُورْ
مَرّهْ طَحَنْتِ بْمِعْوَلَكْ صَخْرِ الرَّدي وْبَعْدها لِلْيَوْم فِزْعاني الصُّخورْ

* * *

مِنْ سِكِّتَكْ خَيْرِ الطَّبيعَهْ مِبْتِدي لَوْما جِهادَكْ ما قْشِعِتْ مَوْرَج يدورْ
مِنْ شِغْلِ إيدَكْ كِنْتِ تَوْبَكْ تِرْتِدي وفَرْشِتَكْ غُمْرِ الحَصيدي وِالقُشورْ.

١– قيصر مرعي، **ديوان قيصر مرعي**، مقدمة: إدمون رزق، لا دار نشر، ٢٠٠٩، ٢/ ٢١ (قصيدة: الفلّاح)

وقد يكون المعنّى القصيد غير مجنّس، كقول قيصر مرعي أيضًا[1]:

لا تْصَدِّقِ الإِنْسان لَو قَلَّكْ وَفي جوعان قَلْبو لِلْوَفا مْنِ بْدايِتو
بْيَعْطيك مِنْ لَذْغِةْ لِسانو عَاطِفي وِبْياكْلَكْ لِقْمي عَ سِفْرِةْ غايِتو.

٢ – **القرّادي**: ويكون على البحر المزدوج الّذي يُبنى من سبعة مقاطع صوتيّة في الصدر، وسبعة مثلها في العجز؛ وأصله سريانيّ، "يتلجلج اللسان عند غنائها لسرعة وزنها."[2] ويوازي المستدرك المستعمل تحت اسم دقّ الناقوس، أو قطر الميزاب، بنصف تفعيلته الأخيرة. وهو أيضًا أنواع:

أ – فالعاديّ يتكرّر رويّه في العجز، وفي أوّل صدر من المطلع (أ أ ب أ)، يلي هذا رويّ لكلّ صدر، وآخر مختلف لكلّ عجز (ج د ج د ج د ج أ)؛ ويعود العجز الأخير من كلّ دور على قافية البيت الأوّل، ومثاله:

ضَيعِتْنا يا إِخْواني مْنِ بْدايِتْها خِلْقاني
إِمّ العِزّ وْإِمّ الخَير وْإِمّ المَجْدِ اللبنانيّ

* * *

الضَيعَه كانِتْ مَرْجِ زْهورْ وْغِنّيي بْتِمّ التَكوين
وْعِطْيِت لِلتاريخ نْسورْ صورَهْ عَنْ عَظْمِةْ صَنّينْ
يا إِبْنِ بْلادي لا تْجورْ عالْيالي الضَيْعَهْ الحِلْوينْ
هالخَطّتْ بِغْيونَكْ نورْ لا تِتْرُكْها خِرْباني

١ – المصدر نفسه، ٢/ ٧٥ (قصيدة: كلب المير)
٢ – أنطوان عكاري، **الأشعار الشعبيّة اللبنانيّة**، ص ٤٨

ب – وهناك المخمّس المردود، وهو يتألّف من "مطلع من أربعة أشطر، ثمّ خُمّس دوره بالردّ على الشطر الثالث."[1] ويمكن أن يُخمّس أيّ نوع من الشعر الزجليّ، كالمعنّى والقصيد وسواهما. والشطر ما قبل الأخير منه لا يتكرّر فيه أيّ رويّ. ومثاله قول الشاعر:

عِنّا أْسودِ بْيومِ الحَرْبْ شَرق وغَرْبِ تْهِدّ حدودْ
تْهِدّ حْدود بْشَرق وغَرْبْ وْعِنّا بْيَومِ الحَربِ أُسودْ
بْمِتراس وسَيفَينِ وْضَرْبْ قْطَعْنا الدرْبِ كْسَرْنا قْيودْ
كْسَرنا قْيود قْطَعْنا الدرْبْ بْمْتْراسَين وْضَرْب وسَيفْ
وْسَيفَين وضَرْب ومِتْراسْ

ج – وهناك المحبوك، وهو الّذي يكون كلّ شطر من أشطره من كلمات يناسب رويّ كلّ كلمة منها الكلمة الّتي فوقها في شطر البيت السابق. وربّما جاءت كلّ كلمات الأشطر من رويّ واحد. ومثال القرّادي المحبوك:

اشْتَدّ احْتَدّ الجَدّ امْتَدّ نْفودِ الجود وْجودِ شْهود
لْجَدّ الغَدّ بْعِدّ بْرِدّ بْقودِ جْنود فْهود أْسود
بْمِدّ اليَدّ بْصِدّ الصَدّ بْرود خْدود صْرود جْرودْ
بْكِدّ بْجِدّ بْهِدّ بعِدّ بْسودِ قْرود السود الغالْ

١ – المرجع نفسه، ص ٤٩

وهذا النوع من القرّادي لا يُبدأ به عادة في المطالع، بل يقع في دور أو أكثر، وتعود قافية كلّ دور منه إلى قافية المطلع الأساسيّة، كما هي الحال في القرّادي العادي.

د – وهناك المطبّق، وهو الّذي يُجعَل فيه رويٌّ لكلّ كلمة من كلمات كلّ شطر: الكلمات الأولى من الأشطر، فالثواني، فالثوالث، إلخ... مثال:

طَبْق حْروف وْهَزّ صْفاحْ وْفَنّ وْقَول وجَوق يْرِجّ
طَرْق دْفوف وْعِزّ وْراحْ وْرَنّ طْبول وْبُوق يْضِجّ
خَرْق صْفوف وْعِزّ سْلاح وْسَنّ نْصول وْنوق تْعِجّ
بَرْق سْيوف وْدَزّ رْماحْ وعَنّ خْيول بْسوق مْجالْ

هـ – وهناك المغصوب، أو المقلوب، وهو الّذي يُبنى على قلبِ الأبيات والأشطر بشكل متواتر، كقول الشاعر:

حْمال مْنِ القرّادي شْقَعْتْ وْضَعْتِ مْنِ الرّدّادي ناسْ
ناس مْنِ الرّدّادي وضَعْتْ بْدَعْتِ مْنِ البَغْدادي جْناسْ
جْناسِ مْنِ البِغْدادي بْدَعْتْ جْرَعْت مْنِ البرّادي كاسْ
كاسِ مْنِ البِرّادي جْرَعْتْ شْقَعْتِ مْنِ القرّادي حْمالْ

و – وهناك المرصود، وتكون قوافيه مجنّسة، في الصدر وفي العجز، كقول الشاعر:

وْحَقّ المْصْلوبْ فوق العود ومِسمار الفي راحو راحْ
جْبَلت الفنّ بْروحِ العودْ وصيتي شاع لْقلبي راحْ...

ز – وهناك كرج الحجل، وهو الّذي يقسّم فيه كلّ بيت أربعة أقسام مجنّسة[1]، كقول الشاعر:

بَعْدَكْ شَبّ وْمَهرَكْ شَبّ انمحّى وشَبّ ونارك شَبّ

ح – وهناك طُرُق النمل، وهو الّذي يتكوّن من أفعال وكلمات لها رويّ واحد، مثال:

رْغَبت وْسِحْت وْغِبْت ورِحْت ضْرَبت وْتَحتِ خْصامي جِبْت
خْطَبت مدَحْت وهَبْت سْمَحْت لْعِبْت زْبِحْت مْدامي شْرِبْت

ونجد هنا أنّ الكلمة ما قبل الأخيرة في الأشطر لها قافية خاصة غير قافية التاء.

ط – وهناك المرصّع، ويكون فيه عدد معيّن من الأعداد، ثمّ يُقسّم أجزاء معيّنة[2]، كقول الشاعر:

غالبْ مِنْ ناسِ الشِطّارْ ستّي وِتْلاتين نْمرودْ
تِسعة طْوال وتِسعة قْصارْ وتسعه بيض وتِسعه سودْ

١– الجناس هنا قد يكون تامًّا أو ناقصًا، ولكنّ البيت الأوّل يستحسن أن يكون جناسه تامًّا.
٢– المرجع نفسه، ص ٥٢

ي – وهناك المهمل، وهو الّذي تكون أحرفه كلّها مهملة، بلا نقط، كقول الشاعر:

سَعْدَكْ حاصِل أمامَكْ وأمامك سَعْدَكْ حاصِلْ

ك – وهناك المنقّط، وهو عكس المهمل، لأنّ أحرفه كلّها تكون معجمة، أيّ منقّطة، مثال:

خِشّيتِ بْبَيْتي خِشّيتْ غِبْتِ غْفيت بْظَنّي فِقْتْ

ل – وههناك المجزَّم، وهو الّذي ينقسم فيه البيت أربعة أقسام، الثلاثة الأولى لها رويّ واحد، والرابع هو رويّ المقْطَع، مثال:

طْلَقْت الطُوب غلى المَطْلوب غْمِلْتِ هْبوبِ الريحِ خصانْ

م – وهناك القلاّب، وهو طريقتان:

– الأولى يُقرأ فيها الشطر الثاني بعد الشطر الأوّل معكوسًا، كقول الشاعر:

فْراحْ وارتاحْ انْجادِ الزهرْ انْجاد الزَهر افْراح وارتاحْ
راح وْعِزّ وعِطْر وزَهرْ وزَهر وعِطر وعزّ وراحْ

– والثاني يدعى "المخمّس المردود"، وقد ذكرناه، ومثاله قول الشاعر:

لّما النَهر زْرَعتو ذْيابْ شَعْرو شاب وْخافِ الدهرْ
خاف الدهرُ وشَعرو شابْ لّما ذْياب زْرَعت النهرْ
بْلَوْح ومِزمارَين وبابْ سَبْعِ الغاب حْبَسْتو شَهرْ
حْبَسْتو شَهر لْسَبْعِ الغابْ بْمِسْمار وْبابَينْ ولَوْحْ
وْباب وْلَوْحَين وْمِسمارْ[1]

٣ – الموشّح: في هذا اللون من النظم لا يتقيّد الناظم برويّ واحد، بل باثنين، في المطلع والأدوار، في حين أنّ رويّ الدور الأخير يعود إلى رويّ المطلع (أ ب أ ب – ج د ج د ج د ج أ). ويتألّف البيت في شطره الأوّل من سبعة مقاطع صوتيّة طويلة، في حين أنّ الشطر الثاني يتألّف من أربعة مقاطع طويلة. مثال:

لَوما بْخافِ يْلاقيكي النَحْل بْنُوّارْ
كِنْتِ بْروحِ بْلاقيكي بْتِمّ الأزْهارْ

* * *

جيتي بْساعِةْ ما جيتي امَرْتيني أمَرْ
وِلّعْتيني ونْسيتي بِجْروحي الجَمَرْ
بِتْصِبّي كِلْ ما حْكِيتي بْدِينَيّي الخَمَرْ
وْكِل ما عالأرضِ مْشيتي مْنِ الأرضِ بْغارْ

١ – يمكن وضع اللون الشعبيّ المعروف «الهوّارة» في خانة القرّادي، لأنّه مبنيّ على طريقته ووزنه (أربعة عشر مقطعًا صوتيًّا) موزّعة بالتساوي على الصدر والعجز. وكذلك في تركيب أرويّته، لكنّ الرويّ الأخير من كلّ دور ينتهي بالحرف «را»، والشطر الأوّل هو «هَوّرْ يا بو الهَوّارا».

٤ – **القصيد**: يتألّف من عشرين مقطعًا صوتيًّا: عشرة في الصدر، وعشرة في العجز (بحر السريع). وهو أنواع:

– **القصيد الطويل (أو المعنّى القصيد)**: وله مطلع، هو عبارة عن بيتين، رويّ صدر البيت الأوّل وعجزه وعجز البيت الثاني واحد، في حين أنّ صدر البيت الثاني قافيته حرّة (أ أ ب أ). وتتعدّد أدواره، يعود فيها الشاعر في رويّ كلّ شطر أخير منها إلى رويّ الشطر الثاني من المطلع. ومثاله قول الشاعر قيصر عفيف[1]:

لِبْنانِ كِلْ مالَكْ بِتْتْحَلّى مِنْ كَوْثَرَكْ عِطْرِ الوَرِدْ مَلا
إِنْتِ قَبْلِ الأَنْبِيا خِلْقانْ وْعا مَذْبَحَكْ أَوَّلْ نَبي صَلا

– **القصيد القصير (أو العادي)**: وفيه يكون رويّ البيت الأوّل وأعجاز القصيدة متشابهة، في حين أنّ أرويَة الصدور الباقية مختلفة، ولكنّها متشابهة في ما بينها (أ أ ب أ – ج ج ج أ). ويمكن أن يكون فيها قفل وخرجة أو لا يكون[2]. مثال:

وْلَيلِه بِكوماسي رِحِتْ إِسْهَرْ بْحانوتِ مِثْل شْوادِرِ العسْكَرْ
وْكِلّ واحِدْ كاسِتو بإيدو وْبَلّش يِعرْبد قَبْلِ ما يِسْكَرْ

* * *

وْمِن بَعْد ما تْأَمَّلْتِ في هالناسْ قِلْتِ لازِمْ بَنِّج الإِحْساسْ
طْلَبْتِ قَنّينِة نبيد وْكاسْ وْصارِتْ بِعِينَيّي الدِني تِزْغَرْ

١– قيصر عفيف، ديوان قيصر عفيف، ٢/ ٩١
٢– أنطوان عكاري، الأشعار الشعبيّة اللبنانيّة، ص ٧٤

٥ – **البغدادي**: يكون الموّال البغدادي من سبعة أبيات، كلّ شطر منها من أربعة عشر مقطعًا صوتيًّا، وفيه يكون في صدر البيت الأوّل وعجزه وصدر البيت الثاني جناس، ويتكرّر هذا في الأبيات الثلاثة اللاحقة، وينتهي البيت السابع بعودة إلى تجنيس البيت الأوّل، كقول أسعد السبعلي:

مْنِ الهَجْرِ عَيني بِكِتْ لَمّا حبيبي نَوَى
وْسافَرْ وِقَلْبو عَلى مَهْري وْعَذابي نَوَى
جَرَّبْتِ إِشْكِي بِعادو وْشِفْتِ ما في نَوَى
وْصارِتْ حَياتي عَ كِتْرِ الهَوْدَسي مرَّهْ
وِالدمْعِ جَفْني بِموجاتو الغَوالْ مَرّا
وِانْ عادِ عادِيرتو هالراح شي مَرَّهْ
بيعُود حِلْمِ الهَوى يِرْقُص عَ جرحِة نَوى

٦ – **الشروقي**: ويقال له أيضًا "القصيد البدويّ"، ويتألّف من ثلاثة عشر مقطعًا صوتيًّا، تأتي فيه أرويَة الأبيات المفردة الأعداد واحدة، وأرويَة الأبيات المثنّاة الأعداد واحدة (أ ب أ ب...)، مثال:

يَلّلي خَيالَكْ حِلِمْ مِنْ خاطِري مَسْلوخْ
بِبَحْرِ حُبَّكْ كِنِتْ خايِفْ مِنْ وْقوعي
في أَلْفِ نَسْخِة غَزَلْ بِدْفاتِري مَنْسوخْ
وْعِنْدَكْ نَهَيْتِ المضى وِخْتَمْتِ مَوضوعي

٧ – **العتابا**: يشكّل بيت العتابا وحدة معنوية كاملة مبنيّة على الجناس. ويبنى على البحر البسيط (المشابه للوافر في العروض الخليليّ)، وهو من أحد عشر مقطعًا صوتيًّا في كلّ من الصدر والعجز. ويأتي التجنيس فيه في الأشطر الثلاثة الأولى، في حين أنّ الشطر الرابع يجب أن ينتهي برويّ الباء المسبوقة بالألف، مثال:

قَصَدْ ليلى الهوى ليلاً غَزالْها وْلِطِي بِسْرِيرِها يِسْمَعْ غَزَلْها
سَرَقْ مِنْ شَعْرِها خصْلِي غَزَلْها وْشَلَحْها عالقَمَرْ طِلْعِتْ حِجابْ

٨ – **الميجَنا**: تشبه العتابا بترتيب أرويّتها وتجنيسها، لكنّ وزنها مختلف، فهي على البحر اليعقوبيّ (وهو مثل الرجز الخليليّ) الّذي يتألّف من اثني عشر مقطعًا صوتيًّا في كلّ من الصدر والعجز. ويجب أن يكون مطلع الميجنا بيتًا من الشعر يرَدَّد كلّما انتهى دور من الأدوار، يبدأ بـ"يا ميجَنا ويا ميجَنا ويا ميجَنا"، يليه بيت يكون رويّه على النون المفتوحة. مثال:

يا ميجَنا وْيا ميجَنا ويا ميجَنا كِلِّ العُيون عْيون وِأنْتو عْيونِنا

* * *

لَيْ فَتَحْتِ جْروحْ كانِتْ خاتِمي انشالله تكوني دْروبِ حُبّي خاتِمي
ضِيَّعْتِ بيدَهْباتِ شَعْرِكْ خاتِمي خَلّيه مَطرَحْ ما ضِعِتْ قَبلو أَنا

٩ – **النَدْب**: يتكوّن هذا اللون من مطلع فيه بيتان، كلّ شطر منهما فيه ثمانية مقاطع صوتيّة، أي على البحر المتفاوت (الّذي يماثل مجزوء الرمل)، تتكرّر فيه أرويَة الأشطر الأوّل والثالث (أ أ)، ومثلها أرويَة الأشطر الثاني والرابع (ب ب). أمّا الأدوار فمن أربعة أبيات، أرويَة الصدور الأولى متماثلة، وأرويَة الأعجاز

متماثلة، إلاّ العجز الأخير الّذي يعود رويّه إلى رويّ الشطر الثاني المتكرّر من المطلع. وقد يتألّف الدور من بيتين فقط. ومثال الندب:

طِـرْتِ بِـجْـوانِـحْ مَحَبّي وْمـا تِجـاهَـلْـتِ الـعَـقيدي
وْجِـيـتِ تـاوَدِّعْ مُـرَبّي الـذوْقِ والسِمعا الحَميدي

* * *

جيتِ شـارِكْ بيـنَحيبي والـدَهِـر ضَـيَّـعْ حَنينو
غـابِ عَـنْ عَـيـني حَبيبي وْمـا قـدِرِتْ قَـبِّـلْ جَبينو
جِـيـتِ ولْـقـيـتِ المصيبي مْـنَـتِّـفِـهْ زَهـرِةْ سِنينو
وتـارِكِـهْ الـعِيشي الكَئيبي تِـخْـنُـقْ وْقـات السَعيدِي

١٠ – **الحداء**: ويقال له أيضًا "الحَدْو". يتألّف من ستّة عشر مقطعًا صوتيًّا، موزّعة بالتساوي بين الصدر والعجز، فهو على البحر المتفاوت، غير أن توزيع مقاطعه مختلف، ففيه مقطعان قصيران في كلّ شطر، يقعان بعد مقطعين طويلين، ما يجعله مماثلًا لمجزوء الرجز في البحور الخليليّة. ويبدأ بمطلع يتكرّر بعد كلّ دور، رويّه في الصدر والعجز واحد (أ أ). ويتألّف الدور من بيتين اثنين، تتكرّر فيه أرويَة الأشطر الثلاثة الأولى، في حين أنّ الشطر الرابع يعود رويّه إلى رويّ المطلع (ج ج ج أ). وقد تأتي الأرويَة على نحو أ أ ب أ، أو على نحو أ ب أ ب. ومثال الحداء:

رْجـالِ المـرُوّهْ رْجالِنا بْـيِلْـطى الـشَـرَفْ بِخْيالِنا
طـاعِـتْ لِأَيْـديـنـا السُيوفْ وْعـا صَـوْتِـنـا تْـكِـرّ الأُلـوفْ
وْلَّـمـا الصُفوفْ تِقْحَم صُفوفْ بْـيِرْدِي الـعِـدا خَـيّالِنا

١١ – الزلغوطة: تُطلق الزلغوطة، كما هو معروف، في الأعراس، وتتألّف من أربعة أشطر رويّها واحد، إلاّ رويّ الشطر الثالث، فهو حرّ (أ أ ب أ)، ويبدأ كلّ شطر بكلمة "آويها"، وتكون من اثني عشر مقطعًا صوتيًّا طويلة كلها[1]، مثال:

آويها يا عروس ما بِحْتاجْ وَصّيكي آويها لا تْخَلّي حدا بالدار يشكيكي
آويها بيت عَمّكْ حِبّيهُم وْعِزّيهُم آويها وْعامْليهم مطرح إمّك وَبوكي

وعلى الأرجح أنّ الزلغوطة متأثّرة، في تركيب مقاطها وطريقة مدّ مقاطعها الصوتيّة بالأوزان السريانيّة، أكثر من تأثّرها بالأوزان العربيّة.

١٢ – أبو الزلف: يتألّف أبو الزلف من سبعة مقاطع صوتيّة في كلّ من الصدر والعجز، ولكنّ المقطعين الثالث والسادس قصيران، في حين أنّها تكون عادة، في البحر المزدوج، سبعة مقاطع طويلة. ولكنّه عندما يغنّى تُمَدّ فيه بعض المقاطع، فيصير صدره من سبعة مقاطع طويلة، وعجزه من ستّة.

ويكون البيت الأوّل دائمًا:

هَيهاتِ يا بو الزِلفْ عيني يا مولَيّا

ويكون مطلعه من بيتين، أوّلهما ما ذكرنا، والثاني صدره حرّ الرويّ، ينتهي بـ"يا" مشددة (أ ب ج أ). أمّا الدور فيتألّف من أربعة أبيات، صدرها على رويّ

١– يتألّف البحر اليعقوبيّ من اثني عشر مقطعًا صوتيًّا، ولكنّ بينها ثلاثة قصيرة، فوزن الزلغوطة أقرب في تركيبه إلى البحر المتقارب الّذي يتألّف من ستّة مقاطع صوتيّة في الصدر وستّة أخرى في العجز، ولكنّ الشطرين هنا مدغمين، وبمنزلة شطر واحد. وقد تأتي في بعض الأشطر مقاطع صوتيّة قصيرة، وهذا قليل عمومًا.

واحد، وعجزها على رويّ واحد أيضًا، إلاّ الأخير الّذي يعود على رويّ البيت الأوّل (د هـ د هـ د هـ د أ). وهذا اللون من الشعر هو، على الأرجح أيضًا، متأثّر بالأوزان السريانيّة. ومثاله:

هَيهاتِ يا بو الزِلفْ عيني يا مولَيّا
فِقْتِ بْجَمالِك على ألفَينِ حورِيّا

* * *

مِنْ حينِ شِفْتِ الورَقْ مَهْروم تَبّولي
اسْتَحْلَيْتِ شِرْبِ العَرَقْ بالكاسِ صَبّولي
وْلَمّا حَبيبي مَرَقْ والناسِ قالولي
إلْبَدْرِ هَلّ وْشَرَقْ أنوارِ مِضْوِيّا

وواضح هنا أنّ هذا البحر مشابه للبسيط المشطور، حيث نجد التفعيلتين الأوليين هما مستفعلنْ فاعِلُنْ (/٥//٥/– /٥//٥) والتفعيلتين الأخريين هما مستفعلنْ فَعْلُنْ (/٥//٥/– /٥/٥). فهو رديف للمعنّى، ولكنّه يستعمل رويّا عن التفعيلة الثانية في البيت (فاعلنْ)، ويلتزمه، ورويّا آخر في التفعيلة الثانية من العجز (فَعْلُنْ) ويلتزمه أيضًا؛ في حين أنّ المعنّى رويّه عند التفعيلة الرابعة منه.

٣ – خاتمة:

هذه هي أنواع الشعر اللبنانيّ؛ وكما نلاحظ أنّ التسميات ترتبط بتوزيع التفعيلات داخل الأبيات. وعدد التفعيلات الّتي نجدها في البحور قليل عمومًا،

ولكنّه موجود في بحور الخليل. فاستعمال متفاعلن، ومفاعلتن، وفَعِلاتن، وفعَلَتن، ومفتعلن، ومستفعلاتن، وغيرها غائب تمامًا عن الشعر العامّيّ. في حين يأتي التركيز في التفعيلات على: مستفعلن (/٥/٥//٥) (وهي الأكثر تواترًا في البحور العامّيّة)، وفَعْلُنْ (/٥/٥)، وفاعلنْ (/٥//٥)، وفَعولُنْ (//٥/٥) وفاعلاتن (/٥//٥/٥)، على قِلّة هاتين الأخيرتين.

الفصل السابع:
التلاقي بين الزجل والشعر العربيّ الفصيح

١ – مقدمة:

ظهرت خلافات بين النقّاد الّذين تناولوا موضوع الزجل اللبنانيّ ومصادره، فردّه بعضهم إلى الميامر والأناشيد السريانيّة، غيرَ متأثّر بالزجل الأندلسيّ، ولا بالشعر العربيّ الفصيح؛ في حين عدّه بعضهم منبثقًا من الشعر الفصيح نفسه، ومن الزجل الأندلسيّ. وقد أوردنا في خلال دراستنا بعض هذه النُّتَف، وبعضَ رأيٍ لنا في هذه المسألة، ونخصّص هذا الفصل لنبيّن مصادر الزجل اللبنانيّ، والشعر الذي تأثّر به.

٢ – الزجل اللبنانيّ والسريان:

لا شكّ في أنّ الزجل اللبنانيّ تأثّر عند نشأته بالأناشيد السريانيّة، لأنّ مؤسّسيه الأُوَل كانوا من السريان، وعلى رأسهم مار أفرام السريانيّ. ونحن نَظنّ أنّ المرحلة الأولى من الزجل اللبنانيّ قد بدأت من هذا التأثّر، فحاك أوائل الزجّالين أشعارهم على الألحان السريانيّة. وكان الشكلان الزجليّان الأوّلان اللذان عُرِفا هما القرّادي والمعنّى، وكِلاهما يُغَنّى على لحن سريانيّ الأصل، وكذلك الأشكال الشبيهة بالقرّداي في تركيب مقاطعها الصّوتيّة، كالدلعونا والهوّارة، والأرجح أنّهما عُرِفا في مرحلة تَلَتْ الشكلين الأوّلين المذكورين.

ولكنّه موجود في بحور الخليل. فاستعمال متفاعلن، ومفاعلتن، وفَعِلاتن، وفعَلَتن، ومفتعلن، ومستفعلاتن، وغيرها غائب تمامًا عن الشعر العامّيّ. في حين يأتي التركيز في التفعيلات على: مستفعلن (/٥/٥/٥) (وهي الأكثر تواترًا في البحور العامّيّة)، وفَعْلُنْ (/٥/٥)، وفاعلنْ (/٥//٥)، وفَعولُنْ (//٥/٥) وفاعلاتن (/٥//٥/٥)، على قِلّة هاتين الأخيرتين.

الفصل السابع:
التلاقي بين الزجل والشعر العربيّ الفصيح

١ – مقدمة:

ظهرت خلافات بين النقّاد الّذين تناولوا موضوع الزجل اللبنانيّ ومصادره، فردّه بعضهم إلى الميامر والأناشيد السريانيّة، غيرَ متأثّر بالزجل الأندلسيّ، ولا بالشعر العربيّ الفصيح؛ في حين عدّه بعضهم منبثقًا من الشعر الفصيح نفسه، ومن الزجل الأندلسيّ. وقد أوردنا في خلال دراستنا بعض هذه التُّتَف، وبعضَ رأيٍ لنا في هذه المسألة، ونخصّص هذا الفصل لنبيّن مصادر الزجل اللبنانيّ، والشعر الذي تأثّر به.

٢ – الزجل اللبنانيّ والسريان:

لا شكّ في أنّ الزجل اللبنانيّ تأثّر عند نشأته بالأناشيد السريانيّة، لأنّ مؤسّسيه الأُوَل كانوا من السريان، وعلى رأسهم مار أفرام السريانيّ. ونحن نَظنّ أنّ المرحلة الأولى من الزجل اللبنانيّ قد بدأت من هذا التأثّر، فحاك أوائل الزجّالين أشعارهم على الألحان السريانيّة. وكان الشكلان الزجليّان الأوّلان اللذان عُرِفا هما القرّادي والمعنّى، وكِلاهما يُغَنّى على لحن سريانيّ الأصل، وكذلك الأشكال الشبيهة بالقرّداي في تركيب مقاطعها الصّوتيّة، كالدلعونا والهوّارة، والأرجح أنّهما عُرِفا في مرحلة تَلَتْ الشكلين الأوّلين المذكورين.

لكنّ الأشكال الزجليّة الباقية لم تنبثق إلّا في مرحلة متأخّرة، وكانَ أوّلها القصيد بشكليه، تلته الأشكال الأخرى.

وما لبثت الأشكال الشعريّة السابقة أن تبلورت شيئًا فشيئًا، واتّخذت معالمها النهائيّة في القرن التاسع عشر، أو قبل هذا بقليل، وتحدّدت أكثر في مرحلة لاحقة، مع ظهور الفرق الزجليّة الأولى.

هكذا بدأ تأثير الشعر العربيّ يظهر، منذ القرن التاسع عشر، لأنّنا نجده يدخل في تأسيس الشكل الزجليّ النهائيّ.

٣ – تأثُّر الزجل بالشعر العربي:

إذا عدنا إلى الشعر العربيّ القديم، ولا سيّما في خلال الانحطاط، ونظرنا في فنونه، وجدنا عددًا منها في أنواع الزجل الّتي سبق أن ذكرنا. وسنذكر أبرزها لإثبات هذا:

١ – نجد في العتابا، وفي بعض أنواع القرّادي (كَرْج الحجل)، تجنيسًا في الأروية (الشعر المجنّس)، وهذا معروف في الشعر القديم (ولا سيّما في عصر الانحطاط، أي في العصرين المملوكيّ والعثمانيّ). ومن الشعر المجنّس قول الخليل ابن أحمد:

يَا وَيْحَ قَلْبي مِنْ دَوَاعي الهَوى ... إنْ رَحَلَ الجيرانُ عِنْدَ الغروبْ
أَتْبَعْتُهُمْ طَرْفي، وَقَدْ أَزْمَعوا، ... وَدَمْعُ عَيْنَيَّ كَفَيْضِ الغُروبْ.
بانُوا وَفيهِمْ طِفْلَةٌ حُرَّةٌ، ... تَفْتُرُّ عَنْ مِثْلِ أَقاحي الغُروبْ.

نجد في هذا النصّ لفظة "الغروب" تتكرّر في أروية الأبيات، ولكن بدلالات مختلفة، وهذا ضرب من الجناس التامّ: ففي البيت الأوّل، تعني اللفظة غروب الشمس؛ وفي البيت الثاني هي جمْعُ لفظة غَرْب، أي الدلو العظيمة؛ وفي البيت الثالث هي جمْع غَرْب أيضًا، بمعنى الوهاد المنخفضة.

وقال الشاعر يوسف بن عمران الحلبيّ:

لِحاظٌ دونَها غُولُ العَجوزِ ... وَشَكَّتْ ضِعْفَ أَضْعافِ العَجوزِ

حيث نجد لفظة "العجوز" في الشطر الأوّل تعني الموت، وفي الثانية تعني الإبرة.[١]

وهذا التجنيس مشابه لقول الشاعر بطرس ديب، مثلًا:

المَرِجْ عا خَمْرِها سَكَّرْ نَباتُو
نِسي عَ شْفافِها سِكَّر نَباتو
السَّبِعْ لِمْ شافِها سَكَّرْ نَابَاتُو
لَإِنُّو العَيْنِ سِطْيِتْ عَ النِيابْ.

حيث نجد ثلاثة أروية تتكرّر في الأبيات الثلاثة الأولى (لأنّ الرابع يكون في العتابا دائمًا على الباء المسبوقة بألف، وهنا: عَ النِيابْ...)، هي لفظة "نَباتو":

١– راجع هذا في: بكري شيخ أمين، **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٢، ١٩٧٩، ص ١٩١ – ١٩٢.

في البيت الأوّل بمعنى النَّبْت، وفي البيت الثاني بمعنى سُكَّر نَبات، وهو ضرب من السكّر معروف، وفي البيت الثالث بمعنى الأنياب.

وكمثل هذا أيضًا قول الشاعر موسى زغيب:

جَمالِ السِّحْرِ مِنْ عَيْنِكْ مِينِ يْجِيبْ
بَعَتْنا كْتاب مَا لْقَيْنَا مِين يْجِيبْ
اغْنِجي وْلا تِلْبِسي إلّا مِينِي "جِيبْ"
الدَّهَبْ لِلْعَين أَغْلى مْنِ التِيَابْ...

تتكرّر، في هذا المثال، لفظة "مين جيب" ثلاث مرات، كلّ مرّة بمعنى مختلف: ففي البيت الأوّل تعني مَن يصِلُ إلى مستواه، أو مَن يُحظى بمثله؟ وفي الثاني تعني مَنْ يحَمِلُه أو يأتي به؟ وفي الثالث تعني نوع الأردية القصيرة المعروفة للنساء.

ومثله القرّادي المرصود الّذي تتكرّر الجناسات في أرويته، كقول الشاعر:

قَلْبي مِنْ عَيْنِكْ مجروحْ دَاري جْرَاحَاتُو دَاري
وْمَسْحورَه بْحِبّكْ هَالرّوحْ وْأُوعا تْظِنّي مُشْ دَارِي
وْحُبّي بِعْيُوني مَشْروحْ وْأَحْلامي حَدّكْ داري

حيث تتكرّر لفظة "داري" في رويّ كلّ بيت، في الأوّل بمعنى المداراة، وفي الثاني بمعنى عارِف، وفي الثالث بمعنى البيت.

٢ – ونجد في القرّادي المهمل ما هو مماثل للبيت المهمَل في الشعر الفصيح،

والمقصود به البيت الذي تكون أحرفه كلها لا تحتوي على نقط، كما في قول الشاعر:

الحَمْدُ لِلّهِ الصَّمَدْ حَالَ السُّرورِ وَالكَمَدْ
أللهُ لا إِلَهَ إلا آللهَ مَوْلاهُ الصَّمَدْ
أَوّلُ كُلِّ أَوّلٍ، أَصْلُ الأُصولِ وَالعُمُدْ. (١)

ومن القرّادي المهمَل قول الشاعر:

رُوحَكْ هالحُرّه مَوّالْ صَلّا إِلْها الحرّ ومالْ
وَرْدَكْ طَلّ وسالِ الطَّلّ أسمى وْأحلى مْنِ السّلْسالْ.

٣ – ونجد أيضًا القرّادي المنقّط، وهو عكس المهمَل، أي ما تكون حروفه جميعها مُعْجمة، وهو مماثل للشعر المعجَم، كما في قول الشاعر:

بَيْنَ جَنْبَيَّ شِقَّةٌ خَشُنَتْ، فِي قَضيضٍ تُبيتُني خَشِنِ
قِضْتُ جَفْني بِيَقْظَةٍ ثَبَتَتْ غِبَّ بَيْنٍ، فَبِتُّ في غَبَنِ.(٢)

ومثاله في القرّادي:

غَنّي بِجَنَيْنِة فَنّي غِنّيي تَ تْجَنّني
تْخِبَّيْتِ بْجَفْني تَ غْفيتْ تْغِنَّجْتِ تْخَيَّبْ ظَنّي.

١– المرجع نفسه، ص ٢١٨
٢– المرجع نفسه، ص ٢١٩

٤ - والقرّادي المجزَّم الذي ينقسم فيه البيت أربعة أقسام متساوية، الثلاثة الأولى منها على رويّ واحد، والرابع على رويّ المقطع، ويماثله في الشعر التقليديّ ما نسمّيه، في علم البديع، التَّسْميط، "وهو جَعْلُ بعض مقاطع الأجزاء، أو كلّها في البيت، على سجَع يخالف قافية البيت"[1]، وهذا يعني أن ينقسم البيت أربعة اقسام، الثلاثة الأولى منها على رويّ، والرابع على رويّ القصيدة العامّ. ومن هذا قول الخنساء:

حَمّالُ أَلْوِيَةٍ، هَبَّاطُ أَوْدِيَةٍ، شَهّادُ أَنْدِيَةٍ، لِلجَيْشِ جَرّارُ[2]

ومنه أيضًا قول الشاعر:

وَحَرْبٍ وَرَدْتَ، وَثَغْرٍ سَدَدْتَ، وَعِلْجٍ شَدَدْتَ عَلَيْهِ الحِبالا.

وفي القرّادي المجزَّم يقول الشاعر:

يا مَحْبوبْ بْرَقت غْروبْ مْرقْتِ جْنوبْ هُبوب رْياحْ
طْرَقتِ دروبْ سْرَقتِ قلوبْ عْمِلْنا ذنوبْ خْسِرنا ارواحْ.

وأنواع القرّادي التي تقوم على التسجيع الداخليّ شبيهة إلى حدّ كبير بالشعر المسمّط، ولكنّها تشهد زيادة في الصنعة داخل البيت، كالمحبوك، والمطبّق، وطُرُق النمل. وأكثر هذه الأنواع تحتوي على ما يسمّى في علم البديع «السجع»، فهو في

١- مرعي بن يوسف الحنبليّ، **القول البديع في علم البديع**، الرياض: دار كنوز أشبيليا، ط١، ٢٠٠٤، ص ٩٥
٢- الخنساء، **ديوان الخنساء**، بيروت: دار المعرفة، ط٢، ٢٠٠٤، ص ٤٦

الشعر ممكن إذا توافقت الفواصل داخل البيت[1]، كقول الشاعر:

فَنَحْنُ في جَزَلٍ، وَالرّومُ في وَجَلٍ، وَالبَرُّ في شُغُلٍ، وَالبَحْرُ في خَجَلِ.

وكقول الشاعر:

كَالبَحْرِ مُقْتَحِمًا، وَالبَدْرِ مُلْتَثِمًا وَالفَجْرِ مُبْتَسِمًا، وَالزَّهْرِ مُخْتَتِما.

ومن المعروف أنّ السجعَ لا يَحْسن إلّا إذا كانت المفردات رشيقة[2]؛ لكنّ القرّادي يُلِحُّ أكثر في الصّنعة، ويجعل كلّ لفظٍ سجعًا لما بعده، وقد ورد مثل هذا في الشعر الفصيح، في ما يسمّى المتواليات، كقول الشاعر:

عَلِيٌّ رَضِيٌّ بَهِيٌّ وَلِيٌّ صَفِيٌّ وَفِيٌّ سَخِيٌّ عَلَيّ...

٥ - ومن أنواع الشعر الفصيح المصنوع ما يسمّى بالعَكْس، وهو "أن يكون عكس البيت، أو عكس شطره كطرده."[3] وهو أيضًا من رَدُّ العجز على الصدر، والتصدير؛ ومن هذا القبيل قول الشاعر:

تَيَّمَتْني مِنْ هَواهُ وا كَمَدي وَاكَمَدي مِنْ هَواهُ تَيَّمَتْني
حَيَّرَتْني مِنْ سَناهُ حِينَ بَدا حِينَ بَدا مِنْ سَناهُ حَيَّرَتْني
تَرْشُقُني بِالنِّبالِ مُقْلَتُهُ مُقْلَتُهُ بِالنِّبالِ تَرْشُقُني...

١- فإذا تكرّرت جميعًا دون الرويّ الأخير سُمّي هذا «تسميطًا»، لا سجعًا؛ والتسميط شبيه جدًّا بالسجع، كما رأينا؛ ولكن إذا شملت أقسام البيت كلّه ظلّت سجعًا، وذلك متى كان الرويّ الأساسيّ للقصيدة مثل الرويّ الّذي يُستَعمَل في الأقسام الأخرى، كما هي الحال في المثال المذكور هنا.
٢- أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، صيدا: المكتبة العصرية، ١٩٩٩، ص ٣٢٩
٣- بكري شيخ أمين، **مطالعات في الشعر المملوكيّ والعثمانيّ**، ص ٢٠٠

وهذا شبيه بالقرّادي المقلوب (أو القلّاب)، كقول الشاعر فارس عبد الصمد:

شـمُوعِ بْـلادي الحُـرّه بْـرِيدْ تْضَـوّي العيدِ بْـأَحلـى رْبـوعْ
بْـأَحلـى رْبُـوعِ تْضَـوّي العِيدْ بْـرِيدِ الحُـرّه بْـلادي شْموعْ

ومثله القرّادي المغصوب، كقول الشاعر:

قَـلْبُـو بْـيِشْـهَـقْـلِكْ نُـوّارْ زْرارِ زْرَار عْـلَـى خْـدودِكْ
عَ خْـدُودِكْ زْرارِ زْرارْ وْغـارِ الـلّـيْـلِ مْـنِ جْـعُـودِكْ
والـلَـيْـلِ مْـنِ جْـعـودِكْ غـارْ الـنـارِ بْـقَـلْـبـي مْـنِ صْـدُودِكْ
مْـنِ صْـدودِكْ بِـقَـلْـبي الـنّـارْ مِـثْـلِ الـوَاقِـعْ بِـالحِـمّى.

٤ – خاتمة:

بعد هذا العرض نرى أنّ من غير الممكن أن يكون ما عرضنا من تشابه بين بعض الأشكال الزجلية والشعر العربيّ من قبيل المصادفة. فالأكيد أنّ شعراء الزجل نقلوا شيئًا عن الشعر العربيّ القديم، وخصوصًا ذاك الّذي شاع في عصر الانحطاط. ونحن هنا لا نقول إنّهم قرأوه، فربّما كان بعضهم قد سمع بأبيات أو بقصائد قديمة، فاستهوته صنعتُها، ونسج على طريقتها، ثمّ أخذت هذه الطريقة تتبلور مع الوقت، حتّى صارت أنواعًا في الزجل.

لهذا السبب نرى أنّ الزجل اللبنانيّ كان له رافدان أساسيّان: الألحان والميامر السريانيّة، والشعر العربيّ غير الزجليّ، في مرحلة متأخّرة نسبيًّا عن

الأولى. ودليلنا على هذا أمران اثنان: الأوّل هو الألحان الّتي تُغَنّى عليها بعض أنواع الزجل، بل حتّى بعض الأغاني الشعبيّة المنظومة على بعض أوزانه؛ والثاني هو تشابه الأشكال الشعريّة بين العاميّ والفصيح (الّذي أُعمِلَت فيه الصّنعة). ولا ننسى أنّ عددًا من الشعراء قد أقام في مصر، وما كان لذاك البلد في الثقافة من أثر كبير. لهذا السبب نجد أنّ الإصرار على سريانيّة الزجل أمر خطأ، ولا يتناسب مع الأدلّة الّتي عرضنا، وكذلك الإصرار على عربيّة الزجل اللبنانيّ، وانبثاقه من زجل الأندلس.

الفصل الثامن:
الشعر اللبنانيّ العامّيّ

١ – مدخل:

لا يجوز أن نخلط بين الزجل والشعر اللبنانيّ الّذي يقال بالعامّيّة، وإن كانت لغتهما الّتي يقالان بها واحدة، إلّا أنّ لكلّ منهما ميزته المختلفة عن الآخر.

وعلى الرغم من أنّ معظم النقاد قد خلطوا بينهما، ووضعوا الاثنين في خانة واحدة، فهذا خطأ شائع، وظلم يلحق بالاثنين معًا، لأنّه يسلب كلًّا منهما خاصيّته المميّزة، و"هويّته"، إذا صحّ التعبير. فما يجوز في الزجل قد لا يحتمله الشعر اللبنانيّ العامّيّ، وما يجوز في هذا الأخير قد لا يكون ممكنًا في الزجل، لأسباب تتعلق بطبيعته.

٢ – طبيعة الشعر اللبنانيّ العامّيّ والفرق بينه وبين الزجل:

يقول غالب غانم: "يحافظ الزجل الأصيل على الطرائق القديمة المعتمَدة فيه... ويحاول الشعر العامّيّ اجتناب هذه الأطر، مركّزًا، حسب مراحله، إمّا على المعنى فقط (وهو يذكّر ببعض بحور الشعر الخليليّة الكلاسيكيّة: كالرجز، أو الوافر، أو البسيط)، وإمّا على محاكاة نموذج الشعر الحديث الّذي يتحرّر في التفعيلات (لا منها) وينوّع في القوافي."[١] وهذا يعني أنّ الشعر اللبنانيّ العامّيّ

١– غالب غانم، أبعد من المنبر، بيروت: دار النضال، ط١، ١٩٩٨، ص ٥٣

يتحلّل من القيود الّتي تُلزم الزجل في الوزن والقافية، أي في الشكل، ويحاول أن يكرّس لنفسه حرّية معيّنة في الكتابة الشعريّة.

ولكنّ هذا لا يكفي. فهدف الشعر اللبنانيّ العاميّ يختلف عن هدف الزجل، لأنّ الزجل يركّز كثيرًا على الصوت والفكرة الطريفة، أكثر من تركيزه على الصورة الشعريّة، وتأتي هذه في المقام الثاني، إذا وُجدت؛ في حين أنّ الشعر اللبنانيّ العاميّ يهتمّ بالصورة كثيرًا، وتأتي هنا في المقام الأوّل، إلى جانب الوزن، تواكبه، ولا تتخلّف عنه. ومن أجل الصورة، يقلّل الشاعر من رصانة التفعيلات (الوزن)؛ ليحرّرها من القيود، قدر الممكن. يقول بعض الدارسين إنّ الشعر العاميّ "يخضع لنفس قوانين اللهجة العاميّة المحكيّة، ولكنه يختلف عن الزّجل بكونه شعرًا تتوفّر فيه مواصفات القصيدة الفصحى الحديثة وعناصرها الفنّيّة، وبالتّالي هو شعر باللغة المحكيّة.»[1]

بهذا الأمر حذا الشعر اللبنانيّ العاميّ حذو الشعر العربيّ الحديث. ولتوضيح هذا نقول: إنّ القصيدة الحديثة قد كسرت رتوب الإيقاع والشكل التقليديّ؛ وحاولت أن تفتح للشاعر المجال في التعبير عن ذاته، من غير قيود مفروضة عليه مسبقًا. فالوزن، بتركيبته وشكله المسبقين، يقيّد الشاعر ويُضطّره أحيانًا إلى اللهاث وراء القافية، ووراء طول البيت، في وقت قد لا يحتاج فيه إلى هذا التكرار ليعبّر عن حالته النفسيّة. فإذا كان البحر المختار للكتابة يحتوي على ثماني تفعيلات،

١- سيمون عبّود، الاختلاف بين الشعر العامّيّ والزجل، عن موقع: العرب، تاريخ: ٣٠/ ١/ ٢٠١٢ – رقم المقال: ٤٢٩٣٧٧

مثلًا (البسيط، أو الطويل، أو المتقارب...)، والشاعر يعبّر عن حالة نفسيّة قصيرة، لا تحتاج إلى كلّ هذه التفعيلات، وجب عليه أن يمطّ الكلام، ويحشوه بما يجعله قادرًا على استيعاب الشكل كاملًا، والوصول إلى قافية ملزمة وروتيّ. ممثّل على هذا يقول الشاعر الجاهليّ زهير بن أبي سلمي:

رَأَيْتُ المنايا خَبْطَ عَشْواءَ، مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ، ومَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ.

فزهير استوفى المعنى الّذي يريد أن ينقله (وهو أنّ الموت يضرب الناس على غير هدًى، ومن غير أن يختار شخصًا محدّدًا) عندما وصل إلى كلمة "تُمِتْهُ"، والألفاظ الأخرى الباقية لا لزوم لها، لأنّها لا تضيف شيئًا إلى جوهر المعنى الأساسيّ، ولكنّ البحر المستعمل (بحر الطويل) يحتاج إلى ثماني تفعيلات ليُتِمّ البيت، ما اضطرّ زهيرًا إلى إطالة الكلام ليبلغ الرويّ، ويستوفي طول البيت الشعريّ؛ ولو لم يكن الشكل المفروض مسبقًا على الشاعر يستلزم هذا، لما اضطرّ إلى حشو البيت بباقي الألفاظ. هذا أمر شائع جدًّا في الشعر التقليديّ. وعندما كسر شعراء الحداثة العربيّة هذا المبدأ، وتحوّلوا من البيت الشعريّ إلى السطر الشعريّ (والجملة الشعريّة)، هدفوا إلى إخراج القصيدة ممّا لا تحتاج إليه في نقل الحالة.

هذا هو المبدأ الّذي نطبّقه على الشعر اللبنانيّ العاميّ، قياسًا بالزجل. فالزجل، في هذا المقام، يشبه الشعر التقليديّ، في اللغة العاميّة، والشعر اللبنانيّ العاميّ يشبه الشعر الحديث، شعر التفعيلة.

٣ – بنية الشعر اللبنانيّ العاميّ الموسيقيّة:

قال بعض الدارسين إنّ "الشعر بالعاميّة لا يختلف في مواضيعه، بل في طريقة الكتابة والتركيب، وفي موسيقاه."[١] ولا يبدو لي هذا الكلام كافيًا، لأنّ الشعر العاميّ يركّز على الصورة وعلى طريقة التلقّي، بشكل يختلف عن الزجل، كما سنرى.

يمكننا القول إنّ هذا الشعر العاميّ قد اعتمد نظامًا مختلفًا عن نظام الزجل، متوخّيًا ثلاثة أشياء رئيسة:

الأوّل: هو إسقاط نظام البيت الصارم، بعدد تفعيلاته، واعتماد التفعيلة من غير قياس لعدد التفعيلات في السطر الواحد، ولكن بالمحافظة على آخر الوزن المأخوذ منه؛ فإذا كان هذا الوزن قصيدًا، حوفظ على الصوتيْن الطويليْن في آخر الوقفة، وهي تعادل فَعْلُنْ (/٥/٥) في الشعر الفصيح. مثال على هذا قول الشاعر مارون أبو شقرا:

"...تَخْتِكْ، فَرَاشِي شَعْرِكْ،
تْحَابِكْ،
حِيطان بَيْتِكْ، غَبْرِة عْتَابِكْ،
صُبْحِ اللي عَ خِبينو شَقَعْ إِنْجِيلْ
تَ يْدِقّ عَ بَابِكْ...
يا رَيْت عمْري يْبَنْعَمَلّكْ شَالْ،
وْقَمر جْحِيني قْبَالْ
نَوْمِكْ... على تَعْنِيقِة تْيَابِكْ..."[٢]

١– قاسم هاشم، **القصيدة العاميّة**، عن موقع: مجلة الرأي الآخر، بتاريخ: ٢٠١٦/٢/٢٤

٢– مارون أبو شقرا، **رقصه ع باب الضوّ**، لا دار نشر، ٢٠١٤، ص ١٥ (قصيدة: العمر خيطان)

نلاحظ هنا أنّ السطر الأوّل ينتهي عند كلمة "كتابِكْ"[١]، ويتألّف من ثلاث تفعيلات (مستفعلن مرتين، ثم فَعْلُنْ: /٥//٥/٥ – /٥//٥/٥– /٥/٥)؛ والسطر الثاني يتألّف أيضًا من ثلاث تفعيلات مماثلة، وينتهي عند لفظة "عْتابِكْ"؛ والسطر الثالث يتألّف من التفعيلات الثلاث نفسها، وينتهي عند لفظة «إنجيلْ»؛ والسطر الرابع يتألّف من تفعيلتين فقط، هما مستفْعِلُنْ فَعْلُنْ (/٥/٥//٥– /٥/٥)، وينتهي عند لفظة «بابِكْ»؛ والسطر الخامس يتألّف مجدّدًا من ثلاث تفعيلات كالسوابق، وينتهي عند كلمة «شالْ»؛ والسطر السادس يتألّف من تفعيلتين (مستفعلن فَعْلُنْ (/٥/٥//٥– /٥)؛ والسطر الأخير يتألّف من ثلاث تفعيلات كالسوابق، وينتهي بلفظة «تْيابِكْ».

مثال آخر على هذا من قصيدة للشاعر الياس زغيب، جاء فيها:

"تِشْرين فالِشْ عَ الأَرِضْ زُوّادتو،
وْمِنْ عادتو
يْلَمْلِمْ فتافيت الوَرَقْ،
يْنَفِّضْ بِمِكْنِسْةِ الهوا سِجّادتو..."[٢]

نجد أنّ هذا المقطع يتألّف من أربعة أسطر، كما هو واضح، مأخوذة من وزن القصيد؛ يتألّف السطر الأوّل من ثلاث تفعيلات، والثاني من تفعيلة واحدة (هي

١– لفت إلى أنّ السطر لا ينتهي في آخره، ولكنّه ينتهي مع انتهاء التفعيلات المضافة من أجل الوقوف، عند حرف "الروي"، وبالتالي ينتهي مع حرف "الروي".

٢– الياس زغيب، **قمّة النسيان**، لا دار نشر، ٢٠١٤، ص ٦٧ (قصيدة: تشرين الثّاني)

مستفعلن /٥/٥//٥)، والثالث من تفعيلتين (هما مستفعلن فعْلُنْ /٥/٥//٥– /٥/٥)، والرابع من ثلاث تفعيلات كالأوّل.

الثاني: هو تنوّع أحرف الرويّ، في حين كانت القصيدة الزجليّة تلتزم قوافي معيّنة واحدة في المقاطع. نمثّل على هذا بالنصّ الآتي:

"مْعَوّدْ أنا بْلا إسْم إشْتَقْلِكْ (١)

بْلا إسْم...

ضَلّي شْتار ما بْيِنْزاحْ (٢)

كِلّ الأسامي

طَير ما لو جْناحْ (٣)

كِلّ الأسامي ما بتِلْبَقْلِكْ... (٤)

بَسّ اليومْ تْعْبان

مِدْري شو بْني (٥)

جِبّيت إسْمِكْ إخْلَقو

تْطِلْعَت بْثواب الدّني (٦)

وْسِمْيَتِكْ المْفتاحْ.»[1] (٧)

نلاحظ هنا أنّ وقفات الأسطر الشعريّة السبع (الأسطر مشار إليها بالأرقام حيث تنتهي) في هذا النصّ تختلف أرويتها على النحو الآتي: إشْتَقْلِكْ (١) –

١– قرنحيا سامين، نخات الهوا، لا دار نشر، ١٩٩٧، ص ١٩ (قصيدة: سِمْيَتِكْ المْفتاح)

بْيِنْزاحْ (٢) – جْناحْ (٢) – بْتِلْبَقْلِكْ (١) – بْني (٣) – الدّني (٣) – المْفتاحْ (٢)؛ حيث نجد ثلاثة أرويّة موزّعة: بْيِنْزاحْ، جْناحْ، المْفتاحْ، و: إشْتَقْلِكْ، بْيِنْبَقْلِكْ، و: بْني، الدّني. وهي تتواتر على النحو الآتي: ١، ٢، ٢، ١، ٣، ٣، ٤٢ وهذا التوزيع لا يشبه توزيع الأرويّة في الأبيات الزجليّة التقليديّة، لأنّها تحافظ على نظام واحد منذ بداية المقطع، ولا تخالفه.

نمثّل أيضًا على هذا بالمقطع الآتي:

"الجْراس بِرْتيلةْ فَرَحْ

بِتْرَبّعا سْنين الشْبابْ: (١)

يا تْراب تْنورينْ

يا أغلى تْرابْ (٢)

إنْتِ السْما

مِنْ يَوْم ما حْضَنْتِ القَمَرْ

وِغْمَرْت وِجّو وْقامْتو... (٣)

وْمِنْ يوْم ما صار الغيابْ (٤)

يوسَعْ عَ حِجِر حْكايتو (٥)

صارِ القمرْ يِغْزُم عَ مِشوارِ الشْمِسْ

تَ يِشْرقو تْنَيِّنْ سَوا

كِلّ يَوْم مِنْ قَلْب التّرابْ.[1] (٦)

١– حبيب يونس، عمر... ما يسطر خلد، لا دار نشر، ٢٠١٠، ص ٦٤ (قصيدة: من قلب التراب)

نلاحظ أنّ أسطر الوقفات الشعريّة الستّ في هذا النصّ تنتهي بالأرويَة الآتية: الشّبابْ (١) – تْرابْ (١) – وْقامتو (٢) – الغيابْ (١) – حْكايتو (٢) – الترابْ (١)؛ وهي تتوزّع على النحو الآتي: ١، ١، ٢، ١، ٢، ١، وجميع هذا لا يشبه الشعر الزجليّ التقليديّ.

الثالث: كسر مبدأ وحدة الوزن في القصيدة الواحدة؛ بمعنى أنّ الشاعر صار يمكنه ألّا يلتزم تفعيلات وزن واحد فقط، ويمكنه أن يدمج بين وزنين اثنين في النصّ الواحد، وهذا على طريقتين:

أ – الطريقة الأولى تكون بالتزامه وزنين متقاربين يختلف آخرهما، كتركيبة المعنّى والقصيد، حيث ينتهي المعنّى بالتفعيلة (مستفعِلُنْ) والقصيد بالتفعيلة (فَعْلُنْ). نمثّل على هذا بالنصّ الآتي:

ما بيْسْبِق العَطْشان إلّا لَهْفِتو
– والشوق أوّل كاس تِلسُّكْرَهْ –
والخَمْر سامِغ دَغْسِتو
مِنْ دَنّيِة الجَرّهْ.[1]

نلاحظ هنا أنّ النصّ (وهو قصيدة كاملة) يتألّف من أربع وقفات، تنتهي كلّ وقفة في آخر السطر كما هو مكتوب، ويتداخل فيه وزنان: الأوّل هو وزن المعنّى (بتفعيلته الأخيرة: مستفعِلنْ /٥/٥/٥)، ونجده في الرويّين: لَهْفِتو، دَغْسِتو؛ والثاني

١– قرحيا سامين، **شوال العسل**، لا دار نشر، ٢٠١٥، ص ٦٧ (قصيدة: ذَيِهْ لْ تْنِين)

هو القصيد الّذي نجده في التفعيلتين: لِلسُّكْرَهْ، الجَرّهْ، حيث التفعيلة (فَعْلُنْ /٥/٥).
ومثل هذا التنويع شائع في الشعر اللبنانيّ العامّيّ، ولا يشكّل خللًا في الإيقاع، لأنّ الشاعر يُخصِب إيقاعَه بهذا التوزيع.

ب – والطريقة الثانية تكون باستعمال وزنين اثنين داخل النصّ الواحد وربما أكثر، لا في القوافي وحسب، بمعنى أن ينتقل الشاعر في نصّه من وزن إلى آخر في أقسام كاملة من القصيدة ولو كان الوزنان متباعدين إيقاعيًا. مثال هذا:

«سِتّي لْ ما بَعْرِفْ لَون شَعراتا (١)
ضَلّْتْ صَبيّه طَرْجِتا... (٢)
وبْفَرْجِتا (٣)
يا أَلْف زَلْغوطِهْ هَنا،
وْدَمْعَهْ مِن الإحْساسْ (٤)

وْكِلْما عَ شِبّاكِ الفَيْهْ (٥)
بِرْفَى دوري الصّبْح بْلَهْفِهْ (٦)
بِرَشْرِشْلي مِنْ عُطْرا نْفِهْ، (٧)
وْبِسْرَحْ مَعْ أَحْلامي الحْلْوَة (٨)
توعى جْروحي... وْبِسْمَعْ صَوْتا (٩)
عَمْ بِنْرِقّ رْغيفِ الصُّدْفِهْ...»[1] (١٠)

١– إلياس زغيب، **فجّة السنين**، ص ٢٣ – ٢٤ (قصيدة: سِتّي)

نلاحظ هنا أنّ الشاعر يخلط ثلاثة أوزان من أجل التوقيع: الأوّل هو وزن القصيد، وتفعيلته الأخيرة هي "فَعْلُنْ /٥/٥) (سطر ١: شَعراتا، سطر ٤: الإحساسْ)، والثاني هو وزن المعنّى (وتفعيلته الأخيرة هي مستفْعلنْ (/٥/٥/٥) (سطر ٢: طرْحِتا، وسطر ٣: وبِفَرْحِتا)، والثالث هو وزن القرّادي، وتفعيلته الأخيرة فَعْلُنْ (/٥/٥) (سطر ٥ - ١٠). ونلاحظ هنا أنّ الإيقاع في الأسطر الأولى يبدو أبطأ منه في الأسطر الّتي يتواتر فيها القرّادي. ومن المعروف أنّ خلط الأوزان ليس جائزًا في الزجل، ولكنّه ممكن في الشعر اللبنانيّ العامّيّ، على الرغم من أنّه قليل عمومًا.

ولا يأتي خلط الأوزان لمجرد الخلط، أو لمجرد التجديد، بل يكون من أجل تركيب النغَم المناسب للحالة الّتي ينقلها الشاعر، فهو ليس تغييرًا اعتباطيًّا. ونحن هنا أمام ثلاثة أوزان أساسيّة: المعنّى، وهو الأبطأ، والقصيد، وهو أقل بطئًا من سابقه، نظرًا إلى تفعيلته الأخيرة (فَعْلُنْ)، والقرّادي وهو سريع بسبب تواتر تفعيلته الوحيدة (فَعْلُنْ).

وتغيير التفعيلة في آخر الأسطر (من القصيد إلى المعنّى) يعني تغيير القافية أيضًا، لأنّ قافية فَعْلُنْ (/٥/٥) تتألّف من سببين خفيفين، وبالتالي من صوتين طويلين، في حين أنّ تفعيلة مُستَفْعِلُنْ (/٥/٥/٥) تتألّف من صوت طويل، وآخر قصير، فآخر طويل: /٥- /٥- / - /٥. وقافيته هي (/٥/).

هذه المعايير الثلاثة الرئيسة المتعلقة بالشعر اللبنانيّ العامّيّ مماثل ما نعرفه في الشعر الحديث الفصيح، لأنّ التحوّل من منظومة البيت الشعريّ إلى منظومة السطر الشعريّ أساسيّ، وهو يعني كسر مبدأ وحدة البيت الشعريّ؛ وكذلك

هَجر وحدتي الرويّ والقافية. والأنموذج الّذي عرضنا يوضح ما نقول بشكل جليّ.

٤ - جوازات خاصة بالشعر اللبنانيّ العامّيّ:

من الممكن أن نجد في هذا الشعر العامّيّ التفعيلة فَعِلُنْ (////٥)، أي تواتر صوتين قصيرين يليهما صوت طويل، ما لا يجوز أن نجده في الزجل. يقول جوزف حرب:

"عَرَبِيّةْ
غَيْمْ،
راكِبْ فِيا، وْراكِبْ مَعي عِشْبِ، عُصَافيرْ، حُقولْ، وِكْروم،
وْشَحَرْ..."[١]

فلفظة "عَرَبِيّةْ" تحتوي على تواتر صوتين قصيرين يليهما صوت طويل (////٥: عَ رَ بِ يّ يِ ةْ)، ولم يُسكِن الشاعر اللفظة، فلم يقلْ: "عَرْبِيّةْ" (بإسكان الراء)، كما كان يحصل مع الزجل. ويقول في مكان آخر:

"كِلّ اللِ ماتوا شُهَدا كِزْمال أَبْيَضْ هَ الأَرضْ خطّولهُنْ روشْ
على مُخَدّات..."[٢]

١- جوزف حرب، طالع ع بالي فلّ، بيروت: دار رياض الريّس، ط ١، ٢٠٠٧، ص ٣٤ (قصيدة: عَرَبِيّةْ غَيم)
٢- جوزف حرب، زِرتلّك قصب فلّيت ماي، بيروت: منشورات رياض الريّس، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٣٣٨ (قصيدة: وين بَدّي نام)

حيث نجد لفظة "شُهَدا" (وقد حرّك الشاعر في نسخة الديوان الهاء بالفتح، و لم يُسْكِنها)، وهي تتألّف من صوتين قصيرين، وصوت ثالث طويل بعدهما، ما يعادل التفعيلة فَعِلُنْ (/٥/)، وفيها توالي ثلاث متحرّكات.

بالإضافة إلى هذا، يمكننا أن نجد أيضًا استعمالًا للتفعيلة "فاعِلاتُنْ" (/٥/٥/)، وهي التفعيلة الّتي نجدها في بحر الكامل من البحور الزجليّة التقليدية، واستعمالها في الشعر اللبنانيّ العاميّ قليل عمومًا.

كما يمكن أن يركّب الشاعر وزنًا خاصًّا به في قصيدته، كما نجد، مثلًا، في قول جوزف حرب:

"مِنْ
أَنا وِزْغيرْ، (١)
مِنْ زَمَنْ
سِتّي،
وِالحْكايي..."[١] (٢)

حيث نجد الشاعر في هذين السطرين يستعمل "فاعلاتن"، ثمّ يعقّب عليها بالتفعيلة "فَعْ (/٥)، وليس هذا من بحر الكامل الزجليّ، لأنّه يتألّف من أربع تفعيلات، آخرها فَعْلاتُنْ (مثل: مَنامْ //٥٥). ويتكرّر هذا التركيب الوزنيّ في شعر جوزف حرب. فهو يقول، مثلًا، في مكان آخر:

١- جوزف حرب: طالع عَ بالي إلّي، ص ٣٦ (قصيدة: أنا)

"طِفْلِ رايِحْ عَ الدّني، حامِلْ مَعو ريشي، وصْيَارِة ورَق،
وِرْغيف خِبْز، وْسِكّر، وْلَعْبي،
ومِنْجيرَة، (١)
شافِ أَهْلِ الأَرْض عَمْ يِتْقاتَلو
عا ضَفّةِ بْحَيرَة..."[١] (٢)

فقد استعمل في هذا المقطع الوزن نفسه الّذي ذكرنا في الأنموذج السابق. ولكنّ اللافت هنا، وفي كثير من شعر هذا الشاعر، هو ظاهرة التدوير، ونقصد بها أن يمتدّ السطر إلى عدد طويل من التفعيلات، ليصل بعدها إلى الرويّ وكلمة القافية. ففي السطر الأوّل، استعمل الشاعر تسع تفعيلات (آخرها فَعْ /٥، بعد فاعلاتن).

ولكن إذا اعتبرنا أنّ الشاعر قد بدأ نصّه هذا بجواز (هو حذف الحركة الطويلة من أوّل الكلمة(أي: /)، بمعنى أنّه بدأ كلامه بـ "طِفْلِ رايِحْ..." فجوّز في أوّل كلمة "طفل" حذف المتحرك فالساكن (الصوت الطويل)؛ وكذلك بداية السطر الثاني (شاف)، عندها يصير الوزن من القصيد. ونحن نميل إلى اعتبارنا الوزن مبتكرًا، لأنّ الشاعر بدأ السطر الثاني مثل الأوّل، كأنّما ليدلّنا إلى مقصده من ابتكار الوزن.

١- جوزف حرب: سلونو تحت غيمة بتلمّع، بيروت: منشورات رياض الريّس، ط١، ٢٠٠٤: ص ١١٢ (قصيدة: خايف غليك)

ومن الممكن أن يضمّن الشاعر كلامه جوازًا في اللفظ غير مألوف في الزجل، من أجل أن يستقيم الوزن، لأنّه يعتمد على أذنه، كقول جوزف حرب:

"كانْ عِنّا عَ السّطيح
مَنْشَرْ غَسيلْ، (١)
أَزْرَقْ طَويلْ.
تْلوح نَحْتو بْهالهَوا شْراشِفْ النّوْم، بْيوتِ المْخَدّات،
قِمْصان الولاد، العَبايي، إِغْطِيِةْ هاكْ المقاعِدْ،
المْناديلْ..."[1] (٢)

ففي السطر الثاني، حيث يقول: "قمصان الولاد العَبايي..." نجده ينحرف عن التفعيلة الرئيسة في القياس الوزني، وهي مستفْعِلُنْ[2]، ليَبْنِيَ على فاعلاتنْ (/o/o//o/o)، وكأنّه ينتقل من مستفعلنْ (/o/o//o/o) إلى فاعلاتن (/o/o//o/o)، ويقيس عليها باقي السطر. فالسطر كلّه يُقَطّع على النحو الآتي:

تلوح نَحْ	تو بهَالهوا	شْراشِفْ النوْ	م بْيوتِ المْ	خَدّات قِمْ	صانِ الولا
/o/o(o)/	/o/o/o/	o//o/o/	o//o/o/	o//o/o/	o//o/o/
	دِ العبايي	إِغْطِيِةْ ها	كْ المقاعِدْ		المْناديلْ
	o/o//o/	o//o/o/	o//o/o/		o o//o/

١– المصدر نفسه، ص ٢٢٨ (قصيدة: منشر غسيل)

٢– هنا لم يعتمد الشاعر التفعيلة «فاعلاتن» (/o/o//o/o) في التركيبة، بل جواز حذف الحركة الطويلة الأولى من الكلمة، لأنّه قال فيما بعد في القصيدة مبتدئًا سطره: «هَونيك مزا فتح...» (المصدر نفسه، ص ٢٢٩)

بالإضافة إلى هذا، من الممكن أن يترك الشاعر أسطرًا من غير رويّ، بمعنى أنّ يجعل آخر البيت في سطر، ولكن من غير أن يكون الحرف الأخير في تفعيلته حاويًا على رويّ، أي أنّه مطلق؛ ومع أنّ هذا الأمر قليل في الشعر اللبنانيّ، إلّا أنّه ممكن. يقول جوزف حرب:

"مْنِقْمُرْ
وَزيرِ الرِيحْ، (١)
مْنِقْمُرْ وزيرِ الشّمسْ، (٢)
بصرفو غَيْمي لَ قِبْةْ ة السّما. وْمَطْرَحْ مْ في بالمْمْلَكي تْرابْ وْخَلايِقْ
بِصْرفوا قْروشِ الشّتي. وْمَطْرَحْ مْ بيلاقو زَرِعْ (٣)
بِصْرفولو
نَبِعْ..."[1] (٤)

ففي هذا الأنموذج أربعة أسطر، السطران الأوّلان منهما ينتهيان بلفظتين لا تمثّل أيّ منهما رويًا: الريحْ، الشمسْ، ليأتي الرويّ في لفظتي: زَرِعْ، ونَبِعْ. واللفظتان الأوليان المذكورتان تمثلان، حتمًا، آخر البيت، ولا يجوز اعتبارهما غير ذلك، لأنّ الشاعر ينهي بهما بالتفعيلة "فَعُلُنْ"، وهي آخر القصيد.

إضافة إلى هذا، نجد ظاهرة التدوير في الشعر اللبنانيّ العاميّ، والأنموذج الّذي نحن بصدد الكلام عليه يُظهر هذا. ونلفت إلى أنّ ظاهرة التدوير المذكورة تكثر في شعر جوزف حرب، ولكنّها قليلة عمومًا في شعر الشعراء الآخرين، لأنّها تقلّل من عنصر الموسيقى في النصّ.

١– جوزف حرب، زِرنك قصب إلبيت باي، ص ٨ (قصيدة: أمر ملكي)

٥ – النتيجة:

يمكننا أن نقول إنّ الشعر اللبنانيّ العامّيّ ينحو نحو الشعر الفصيح الحديث، ويسير على دربه. ففي حين كان الزجل شبيهًا بالشعر العربيّ التقليديّ، جاء الشعر العامّيّ ليماثل الشعر الحديث بخروجه على صرامة القاعدة، وبتبنّيه ما يمكن أن يترك للشاعر حرّيّة أكبر في الكتابة.

من جهة أخرى، فإنّ الزجل يركّز على الفكرة، ويحاول أن ينقلها إلى الآخر، مباشرة في أكثر الأحيان، أو مستعينًا أحيانًا ببعض الصور، ولكن مركّزًا على براعة القول، ولطف التركيب في الكلمات. أمّا الشعر العامّيّ فيركّز أكثر على الصورة، بمعنى أنّه يعبّر عن الحال الشعريّة، ويهدف إلى نقلها، أكثر من تركيزه على الفكرة مباشرة. مثال على هذا هذا قول نعمان الترس:

"صَيْفِيّة العصفور

ساحِةْ عيدْ... (١)

بَاعْنا

بِـ بْلاش

لَحْنِ جديدْ (٢)

وْرَفْرَفْ

صَلا

تا تِحْرِزِ البَيْعَهْ (٣)

مارِقْ

عا بالو

خْيال فِزَّيْعَهْ... (٤)

غَلَّطْ بِـ عَدّ حْجارِةِ

القَرْميدْ (٥)

راجِعْ

عا أَوَّلْ بَيْت

بالضَّيْعَهْ !"[١] (٦)

فالشاعر هنا يريد أن يصوّر لنا العصفور في خلال فصل الصيف، وتردّده على القرية، فجاءت الصورة تنقل هذا، وجاء التركيز عليها، ولكن من غير إغفال الموسيقى في النصّ. وهكذا نقل لنا زقزقة العصفور الجميلة الّتي نسمعها (سطر ٢)، وطيرانه ورفرفته في خلال هذا (سطر ٣)، ثمّ انتقاله من مكان إلى آخر وعودته إلى المكان نفسه مرارًا (سطر ٤، ٥، ٦)، ليجعل هذا عيدًا للعصفور في القرية (سطر ١). فالصورة هنا هي الّتي تعبّر وتنقل الفكرة. وفي هذا المجال يقول الشاعر مارون أبو شقرا إنّ من خصائص الشعر (وهو يميّز هنا بين الشعر الزجليّ المباشر والشعر اللبنانيّ العامّيّ)، أنه «القول الّذي يقول كل ما ينبغي أن يُقال دونَ أن يُقال (يعني أنّه تلميح، لا تصريح)... ومن خصائصه: النحت بالصعوبة، وصعوبة التصوير والتركيب، لا صعوبة المفردة، والتلميح والإيحاء والإيماء، والحياكة العالية، والعمارة التُّحْفَةُ، والرمز الموحي المتجاوز، والغرابة، والدهشة والمفاجأة، والفرادة، وتجاوز المنطق والحجج والبراهين والمعادلات،

١– نعمان الترس، **إيد الوقت**... ريشه، لا دار نشر، ٢٠١٤، ص ١٦ – ١٧ (قصيدة: غَلطة عَدّ)

ونقيض الشرح والإخبار والسرد والإطالة، يسعى إلى التكوين والتأليف.»[1] وهو في هذا التحديد لا يميّز بين الشعر الفصيح والعاميّ، بل يعتبر هذا من خصائص كلّ شعر.

من الأمثلة على الشعر اللبنانيّ العاميّ قول هذا الشاعر نفسه:

"شِفْتِ العِطِرْ مَعْجوق بِيْتِسْمِلِكْ،
حَفْتَرْلِكِ رْكابو...
مَرْشَقْ قَصيدي عَنْ صَدى جِسْمِلِكْ،
تْ فَصِّلِ ثْيابو..."[2]

الشاعر هنا يصف عطر امرأة جميلة، ولكنّه لا ينقل لنا حاسّة الشمّ الّتي يُفترَض أن ترتبط بالعطر، بل ينقله من خلال حاسّة البصر، بدليل قوله: "شِفت العطر"، ثمّ تتوالى الصورة الّتي بها ينقل لنا جمال المرأة وجمال جسدها الّذي يعطّره العطر (السطران ٣ و٤).

ومن البديهي أن يركّز الزجل على الفكرة أكثر؛ لأنّ المباراة الزجليّة تقوم على فكرة وردّ، وأفكار تُناقَش شِعرًا على المنبر، خلال وقت ليس قصيرًا (عادة خلال ساعتين أو أقلّ قليلًا)، فمن غير الممكن أن تأتي هذه المناقشات من خلال صور كثيرة، أو من خلال كلام ينتشر فيه الغموض، لأنّ المستمع عندئذٍ لا يمكنه

١- لا مؤلف، مقال: جمعية «تجاوز» تعالج موضوع الشعر بالحكيّة وموسيقاه، ص ١١. وقارن: حبيب يونس ومارون أبو شقرا، الشاعر والزجّال والشعر بينهما، ص ٨٣، ٩٣ – ٩٤.

٢- مارون أبو شقرا، قصائد باب الضوّ، ص ٣٣ (قصيدة: ثياب).

أن يتابع الشاعر؛ ولا ننسى أنّ مستمعي الزجل يكثر بينهم الناس الّذين لا يكونون من المفكّرين، أو من رجال الأدب. نمثّل على ما نقول بالكلام الآتي[1]:

ضَاعِ بْجَهالِتْنا مُحَمَّدْ والمسيحْ ما بَيْن مِتْعَصِّبْ رَدي وْفَرْدي قَبيحْ
لَمّا تِقاتَلْنا عَلى رِبِحِ السّما خْسِرْنا السّما والأَرْض والخَطّ الصّحيحْ

فالشاعر يهاجم التعصّب والتقاتل الطائفيّ، ويعتبره قاتلًا ومدمّرًا، وينقل إلينا هذه الفكرة من خلال كلام يحتوي على شاهد يؤكّد كلامه (بيت ٢). والكلام يخلو من الصور، لأنّ الشاعر لا يحتاج إليها.

ومن الممكن أن يتخلّل الكلام، كما ذكرنا، بعض الصور، ولكنّ الصورة تأتي على حساب الفكرة في الزجل؛ والتعبير يُبنى على الفكرة ونقلها، لا على الصورة، بمعنى أنّ الشاعر يركّز على إيصال الفكرة وإفهام القارئ إيّاها، لا على جعله يتحسّس حالة شعوريّة معيّنة ينقلها إليه، كما هي الحال في الشعر العاميّ. نمثّل على هذا بقول الشاعر حنا موسى[2]:

الشّقرا أَلله كَوَّنْها أَحلى ما يكونْ
زَوْزَقْ كُلّ مْحابِنْها بْريشِ الخَسّونْ
مْبارِحْ تَرْكِتْ مَسْكَنْها وْقَلْبي المْجَنونْ
مْهَوْشَلْ عَمْ بِسْأَلْ عَنْها مِنْ حَيّ لْحَيّ

١- عدنان السيد حسين وآخرون، وقائع الزجل، بيروت: منشورات الجامعة اللبنانيّة، بيروت: ٢٠١٤، ص ١٥٠

٢- المرجع نفسه، ص ١٩٠

فالشاعر في هذا الموشّح ينقل لنا بعض الصور، ليصوّر جمال المرأة (سطر ٢ مثلًا)، لكنّ هذه الصورة تأتي لخدمة الفكرة المنقولة، وهي جمال المرأة الشقراء، لا لتنقل لنا حال الشاعر النفسيّة وتُحسّسنا بها. فالتعبير ليس من خلال الصورة، بل من خلال الفكرة.

ولهذا السبب أيضًا لا نجد في الشعر العامّيّ كثيرًا من المحسّنات، ولا الألاعيب لفظيّة كنّا نجدها في الزجل، ولا سيّما في ألوان القرّادي الّتي أشرنا إليها في فصل سابق؛ فهذه الألاعيب اللفظيّة والبهرجات تناسب الحفلات الزجليّة كثيرًا، لأنّها تقوم على التحدّي، والتحدّي يحتاج إلى إظهار البراعة عمومًا، وليس هذا غرض الشعر العامّيّ.

وإذا أردنا أن نستخلص، في نهاية كلامنا، عناصر رئيسة تميّز الشعر العامّيّ اللبنانيّ، قلنا إنّها الآتية:

١ – الصورة المكثّفة، بشرط ألّا تكون غايةً في ذاتها، لأنّها عندئذٍ تصير مجرّد شريط متلوّن لا يفيد كثيرًا، بل تكون من أجل التعبير عن الحالة ونقلها إلى الآخر.

٢ – التركيز على الحال الشعريّة (من خلال الصورة)، ونقل هذه الحال إلى الآخر، لا على الفكرة، فهذه تتضح من خلال التعبير عن الحالة نفسها. وهذا هو سبب بعض الغموض الّذي يمكن أن يطالعنا في الشعر العامّيّ، مقارنةً بوضوح الزجل.

٣ – الاقتصاد في الوزن والإيقاع، ففي الشعر العامّيّ نجد الشعراء يُهملون بعض الأوزان، لأنّها تكرار لأخرى، وتُغيّرُ في توزيعها، كالموشّح المبنيّ على وزن القرّادي – ولكنّ توزيع القسم الثاني منه يعطيه سِمَتَه الموسيقيّة – أو الدلعونا، أو غيرهما.

ويمكننا أن نعتبر المعنّى، والقصيد، والقرّادي هي الأوزان الثلاثة الغالبة الّتي يُنسج عليها، وهي العمود الفقريّ النغميّ للشعر العامّيّ. ومن الممكن أن نجد بعض الشعراء ينسجون على الشروقيّ، ولكنّهم لا يُحدثون تغييرًا في تركيبته النظميّة، بمعنى أنّهم يبقون على تراكيب أوزانه كما هي (أي: ١٣ صوتًا). مثال على هذا قول الشاعر الياس زغيب:

"مِنْ خَلْف هالِكِ المدى المْصْلوب
عَ الآمالْ...
شَرْقِتْ عيونِكْ "شَمْس"
بي لَيْلِ إلْهامي
وْبَلْشْ خلاكي يِجي... حامِلْ
صُوَرْ وِسْلالْ
وْيُقْطُفْ دُموعِ الشَّغَفْ مِنْ كَرْم إيّامي..."[١]

فهذا الأنموذج من الشروقيّ لا يعكس تجديدًا في الوزن، ولا في توزيع القوافي، ولكنّه يُظهر لنا التركيز على الصورة في التعبير عن الحال، ونقل ما

١ – الياس زغيب، جراس الحور، لا دار نشر، ط١، ٢٠٠٦، ص ٣٣ (قصيدة: شمس إلهامي)

يريد الشاعر أن يقول. فهو مذهول من إطلالة امرأة ذهبت بعقله، ولكنّه لا ينقل إلينا الفكرة بشكل مباشر، بل يتوخّى الصور المتلاحقة من أجل التعبير عن حال الذهول والدهشة.

٤ – التحرّر من نظام البيت الزجليّ، بعدد تفعيلاته الواحد المتكرّر، والانتقال إلى نظام السطر الشعريّ، تمامًا كما حصل في الشعر الفصيح الحديث.

٥ – التحرّر من وحدة الرويّ، وتوزيعه بطريقة جديدة، تختصّ بكلّ شاعر، ولا تكون مفروضة مسبقًا في نظامها.

٦ – الانتقال من وزن إلى آخر (أي دمج أكثر من وزن واحد) في القصيدة الواحدة، كأن ينتقل الشاعر من وزن المعنّى إلى وزن القرّادي، أو من المعنّى إلى القصيد، أو دمجهما معًا في بعض الأسطر.

٧ – التحرّر من وحدة القافية، لأنّ الانتقال من وزن إلى وزن، داخل القصيدة الواحدة، يعني، حكمًا، كسر مبدأ الوحدة في التقفية.

٨ – اختراع تنسيقات وزنيّة جديدة.

٦ – خاتمة:

نفهم، أخيرًا، أنّ الشعر اللبنانيّ العاميّ يختلف في طبيعته عن الزجل، لأنّ له بنية مختلفة عن سابقه، وأنّه ينحو نحو الشعر الفصيح الحديث في تحرّره من قيود البيت التقليديّة.

ومن خلال هذا، لا بدّ من التفريق بينه وبين الزجل الّذي يُعَدّ شعرًا تراثيًا "تقليديًا"، فالقصيدة اللبنانيّة العاميّة ليست زجلًا، ولا هي تخضع لأصول الزجل وقواعده المنبريّة، ولكنّها، كالزجل، يمكن أن تصلح للغناء، من غير أن يكون التطريب شرطًا أساسيًا لها، كما هي الحال مع الزجل. وكما أنّ للزجل أوزانًا يتقيّد بها، كذلك للشعر العاميّ أوزانه، ولكنّها أخفّ من الأوزان الزجليّة، وأقلّ قيودًا. وسنرى في الفصل اللاحق بعض ميزات الشعر اللبناني التي ذكرنا من خلال دراستنا ثلاث قصائد لشعراء مختلفين.

الفصل التاسع:
قراءة نماذج من الشعر اللبناني والزجل/ الإيقاع والصورة واللغة

١ – مقدمة:

تكلّمنا في الفصل السابق على الشعر اللبنانيّ، ورأينا أنّ له أنظمةً إيقاعيّةً خاصّة به، وذكرنا أنّه يختلف عن الزجل، فالمطلوب من الزجل ليس مطلوبًا في الشعر اللبنانيّ بالضرورة.

سنحاول في هذا الفصل أن ندرس بعض النماذج من هذا الشعر، ونحاول أن نربط فيها بين الإيقاع والصورة، لنُظهِر أنّهما متلازمان، وأنّ الشكل والمضمون ليسا منفصلين كما هي الحال في الزجل (والشعر العربي التقليديّ)، فالشعر اللبنانيّ مرتبط بالصورة ارتباطًا وثيقًا، لأنّ التعبير ليس هدفه أن ينقلَ فكرة وحسب، بل يهدف كذلك إلى نقل إيقاع النفس عندما تمرّ الأشياء فيها، وبالتالي التعبيرُ عن الحالة النفسيّة. لهذا السبب سنعمد إلى قراءة ثلاثة نماذج هي الآتية:

١ – قصيدة: "هالقَدّ" لمارون أبو شقرا (من ديوانه: رَقصَهْ عَ باب الضوّ).

٢ – وقصيدة: "عَتَب... مِثْلِ الإهدا" لحبيب يونس (من ديوانه: عُمْر... ما بْيِنطُر حَدا)

٣ – وقصيدة: "وَحي" لإلياس زغيب (من ديوانه: قِبّة النسيان).

ونقارنها بقصيدة زجليّة لنقيب شعراء الزجل جورج أبو أنطون هي "إكمال الطريق" من ديوانه "زهر الخريف".

٢ – تحليل النصّ الأوّل (هالقَدّ لمارون أبو شقرا):

أ – النصّ:

هالقَدّ

قَدّ السِّحِرْ
مَدْلوقْ
عَ كْتافِكْ...
قَدّ الشِّعِرْ
مَعْجوقْ
عَ شْفافِكْ...
قَدّ الحَكي
مِنْ هَوْنْ لَ آخِرْ سَطِرْ...
قَدّ العُطُرْ...
قَدّ النّقا بْعِبّكْ...
بْحِبّكْ...

ب – قراءة النصّ:

ب – أ – على مستوى الصورة: يتشكّل هذا النصّ من حركة تصاعديّة مبنيّة على تحويل ما هو مجرّد إلى مجسّد: السِّحر (السِحِر مَدلوق)، الشِّعر (معجوق عَ

شفافِكْ)، النّقا (بي عِبّك: لمس النّقا)؛ فالصورة تتشكّل من تضاد ظاهر يكوّن جماليّتها، لأنّ تلاقي المستحيل فيها هو الذي يجعلها مميّزة، وهو الذي يصف الشعورَ بالمرأة به: تحويل المستحيل إلى ممكن، وجَعلُ النصّ إطارًا لتغيير العالم والمفاهيم.

وفي هذه الصورة نجد تجانُسًا أحيانًا، وأحيانًا نُتْرَك مفتوحةً للإيحاء والخيال. ففي القسم الأوّل نجد ما هو من العناصر الأساسيّة في تشكيل المعنى يدخل في تركيب الصورة: فالسِّحْر "مدلوق" على الشفتين، وفي هذا إشارة إلى السائل (تحويل الجَمال إلى سائل، ما يتناسب بعد قليل مع لفظة "عِطر")؛ والشِّعر "المَعْجوق" على شفاف المرأة يدلّ على الكثرة (العَجْقَة = الزحام)، فالشعر محتشد على الشفتين؛ والمعنى اللاحق يفسّر هذا بصورة أخرى (قَدّ الحَكي من هَوْن لَ آخر سطر...)، لأنّ الشعر كلام مزدحِم، في هذا النصّ، ليقول لنا إنّ كلام المرأة أشبه بالشعر لجماله ورقّته، وهو كثير، ولكن على الرغم من كثرته يبقى جميلًا (شِعرًا). يلي هذه الكثرة في الصورة كلمة "العطر"، من غير أن توصَف بالكثرة أو القلّة، لأنّ الشاعر يفتح الدلالة، ويترك للقارئ أن يقرأها ويستنتج، بعد أن قرأ ما جاء سابقًا. والواقع أنّ العطر المقصود هنا كثير جدًّا، ويريد الشاعر أن يصوّر امتداد رائحته الواسع، فلا يحمّله أيّة صفة. إنّه العطر الفائر وكفى.

بعد هذا ينتقل في الصورة إلى "النّقا" (الصفاء)، ويجعل له صفة واحدة: أنّه في "عُبّ" المرأة، أي في صدرها، ما يعني أنّه مُخَبّأ، وغير ظاهر. فالـ «نقا» موجود من غير أن يكون ظاهرًا للعَيان، ليصير أمرًا محسوسًا، مرتبطًا بالأحاسيس أكثر من ارتباطه بحاسة البصر. وارتباط «النقا» بالصدر يعني أيضًا أنّ ما في صدر المرأة

ظاهر، شفّاف، فهي ليست امرأة لعوبًا، ولا خدّاعة. وعليه، فإنّ هذه الصور تنقل صفاتٍ للمرأة، كما تنقل لنا إطارًا خاصًّا للّوحة التي يرسمها الشاعر، ويحدّدها المعجم الآتي: السِّحْر، الشِّعر، الحكي، العطر، النّقا. كلّ النصّ يتموضع حول هذه الكلمات الخمس التي بُنِيَت عليها القصيدة، والتي انبثقت منها مفاصل الصورة.

اللفظة الأخيرة (بحبّك) هي التي تكشف عن جوهر المعنى، وعن هدف الشاعر من الكتابة هنا، وهي التي توصّل تدجين المستحيل في شعر شاعرنا، ذلك لأنّ حجم محبّته يقاس بتلك الصفات المجرّدة التي جسّدها بالصورة، والتي لا يمكن حسابها، أو قياسها: فمحبّته لهذه المرأة هي بقدر الجمال والشِّعر والحَكي والعطر والنّقاء. كيف يمكن أن نقيس هذه الصفات؟ وبالتالي كيف يمكن أن نقيس مقدار محبّته لها؟ ينفتح المعنى على ألَق الذات التي تقبض على ما لا يمكن القبض عليه من خلال القصيدة، وتنقل لنا الرعشات الهاربة التي تحوّلت أحاسيس خرجت من إطار المستحيل إلى إطار الممكن، وصارت في القصيدة واقعًا يعيش إلى جانب الواقع، في قلب الشاعر وإحساسه.

وثمّة روابط بين الكلمة وتجسيدها، تفصلها عن المستحيل الذي خرجت منه: فالسحر «المدلوق» على كتفي المرأة ينبثق من جمالهما، وبالتالي من جمال القسم الأعلى من قامتها؛ والشِّعر يرتبط بالشفة، لأنّها تنطق به فيما هي تتلفّظ بحروف القصيدة؛ والحكي يرتبط بالكتابة عندما يُقال، فينجسّد في أسطر تشكّل النصّ؛ ونقاءُ الصدر (والمقصود نقاء السريرة) صفة معنويّة حميدة في الإنسان، وهي مظهر غير ملموس، ولكنّه معروف جدًّا. هذه العلاقات التي تحدّد الإطار

الطبيعيّ لتواتر الكلمات تتحوّل في القصيدة إلى إطار غير طبيعيّ، من خلال كلمتين اثنتين: الأولى يفتح بها القصيدة («قَدْ»)، والثانية يختمها بها («بحبّكْ»)، فكأنّه يحدّ النصّ كلّه بإطار المستحيل ليُخرج الكلمة من إطارها المألوف ويجعلها شعرًا.

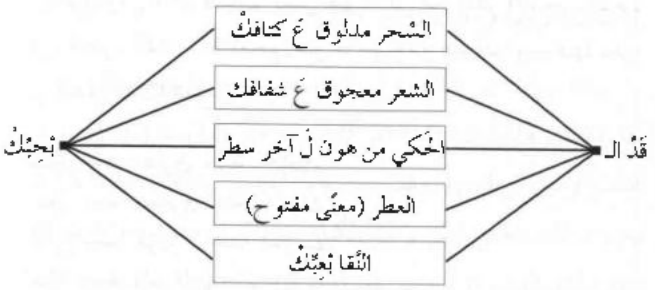
ب – ب – على مستوى اللغة/ المعجم والتركيب: اللافت أنّ هذا النصّ، على الرغم من كثافة صوره ودلالاته، يتشكّل من عدد صغير من الكلمات: تسع عشرة كلمة (إذا استثنينا أحرف الجرّ لأنّها ترتبط بالكلمة التي تليها)، وفي هذا تكثيف لغويّ لافت، يواكب تكثيف الصورة. فمعجم القصيدة صغير جدًّا، لأنّ الشاعر يحاول أن يجعل بلاغة الكلام في قلّته، وتكون الصناعة في أنصع صورها، لأنّها تستمدّ كثافة المعنى من الإيحاء: الكلمات الموحية هي التي تبوح بالمعنى، وهي التي تؤسّس للعلاقة بين المعنى واللفظ، فيحتاج القارئ إلى إمعان في التنبّه ليكشف أغوار المعنى.

والشاعر يبني إطار المستحيل الذي تكلّمنا عليه من خلال هذا المعجم الضيّق، ولكن البليغ، ومن خلال كلمات خمس فقط تشكّل محور النصّ (السِّحر، الشِّعر، الحكي، العطر، النّقا). هذا المعجم يمتصّ ما حوله من كلمات، ويسحبها نحوه ليصير أفقه في الدلالة أنصع:

- السحر ← مدلوق ← كتافك.
- الشعر ← معجوق ← شفافك.
- الحكي ← هون ← آخر سطر.
- العطر ← (أفق المعنى مفتوح).
- النقا ← عبْك.

إضافة إلى هذا فإنّ القصيدة تنفتح وتنقفل في دلالتها غير المألوفة بكلمتين اثنتين (قَدّ – بْحِبّكْ) تشكّلان جسد القصيدة أو شكلها العامّ، وتستقطبان الإيحاء من أوّله إلى آخره، بحيث لا يمكننا أن نرصد آخر المعنى قبل مجيء الكلمة الأخيرة. ويمكننا أن نقول إنّ هذه الكلمة الأخيرة (بْحبّكْ) هي التي تشكّل محور النصّ بكامله؛ فالنصّ يقوم على الحبّ، وعنصر المفاجأة نفسه كامن فيها، فنحن لا نعرف سبب الجمع بين ما يجمع من صفات ومن كلمات قبل ظهور هذه الكلمة الأخيرة.

من جهة أخرى، فإنّ التركيب يتأسّس هنا على التكرار: قَدّ الـ... وهو تكرار يرسم لنا شكلًا حلزونيًّا للقصيدة، وحركة خاصّة؛ وهذه البنية تكشف عن أنّ الدلالة تنبني على المقياس؛ لكنّ هذا المقياس غير مألوف، ولا هو مضبوط بالعقل. إنّه مقياس مشاعر، وبالتالي مقياس خاصّ بالشاعر دون سواه. فبنية النصّ مُهَنْدَسَة تمامًا، كما لو كان الشاعر يُهَنْدِس المجرَّدَ، وينظّم حركته في ذاته:



نلاحظ أنّ هذه البنية تحتوي على تكرارين اثنين متماثلين (التكرارين الأول والثاني)، ويتألّف من الموصوف (السحر، الشعر)، يليه اسم مفعول (مدلوق، معجوق)، فجار ومجرور (ع كتافك، ع شفافك)، في حين أنّ التكرار الثالث يفتح التغيير فيها (قدّ الحكي من هو لـ آخر سطر)، والتكرار الرابع يتألّف من الموصوف وحده (العطر)، والتكرار الخامس يعادل نصف التكرارين الأوّلين، ويتألّف من الموصوف (النقا) يليه جار ومجرور (بعِبّكْ)، حيث لا اسم مفعول. ويعني هذا أنّ البنية ليست ثابتة، بل متحرّكة، فتكرارها لا يكون هو نفسه في كلّ المواضع، بل تتّخذ أحجامًا وأشكالاً مختلفة في داخلها.

واللافت أيضًا أنّ في القصيدة فعلًا واحدًا فقط، هو "بْحِبّكْ"، وهذا الفعل هو الذي يحرّك كلّ التراكيب الاسميّة التي سبق ذكرها، ويعني أيضًا أنّ القصيدة تدور حوله بكاملها.

ب – ج – على مستوى الإيقاع: بنى الشاعر هذا النصّ، على الرغم من قصره، على وزنين اثنين، تداخلا ليشكّلا موسيقاه: القصيد (مستفعلن مستفعلن فاعلن) والمعنّى (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، كما يُظهر لنا المخطّط الآتي:

قَدّ السِّحِرْ (١) (مستفعلن /٥/٥/٥)

مَدلوقْ عَ كْتافِكْ (٢ + ٣) (مستفعلن – فَعْلُنْ /٥/٥//٥ – /٥/٥)

قَدْ الشِّعِرْ (٤) (مستفعلن /٥/٥/٥)

مَعجوقْ عَ شْفافِكْ (٥ + ٦) (مستفعلنْ – فَعْلُن /٥/٥//٥ – /٥/٥)

قَدْ الحَكي مِن هَون لَ آخر سطُرْ (٧ – ٨)

(مستفْعلنْ – مستفعِلُنْ – مستفعلنْ /٥/٥//٥ – /٥/٥//٥ – /٥/٥//٥)

قَدّ العطُرْ (٩) (مستفعلن /٥/٥//٥)

قَدْ النّقا بْعيْنُكْ (١٠) (مستفعلنْ – فَعْلُنْ /٥/٥//٥ - /٥/٥)

بْحبّكْ (١١) (فعْلن /٥/٥)

نلاحظ في هذا التركيب أنّ الشاعر لم يستعمل المعنى كاملًا إلّا في السطرين السابع والثامن لأنّ لفظة "الحكي" لا تمثل رويًا، فوقفات الرويّ هي التي تحدّد الوزن المستعمل، حيث إنّ التفعيلة تنتهي معه، فنعرف إن كانت من المعنى أو من القصيد. وقد استعمل المعنى بشكل واضح، في الأسطر ٧، ٨، ٩ في حين استعمل القصيد في الأسطر الأخرى.

غير أنّنا نجده دَمَجَ بينهما ظاهريًا في الأسطر الستّة الأولى، حيث شكّلت وقفات الرويّ (السحِرْ، مدلوق، كتافك، الشعر، معجوق، شفافك) جمعًا ظاهرًا بين الوزنين. لكنّ الجملة الأساسيّة فيهما من القصيد، لا من المعنى، لأنّ التركيب الصوتيّ بواتر ثلاثة أروية ظاهرة، في جملتين اثنتين أساسيتين، يمكن أن نكتبهما على النحو الآتي:

– قَدْ السِحِرْ/ مَدلوقْ/ ع كتافِكْ.

– قَدّ الشّعِرْ/ مَعجوقْ/ عَ شْفافِكْ.

فالجملة تتأسّس على إيقاعين: الأوّل داخليّ، يحتوي على رويّين اثنين (السحرْ/ مدلوقْ، الشّعرْ/ معجوقْ) لأنّ الكلمتين الثالثتين في كلّ سطر لا تكونان في التركيبة الوزنيّة منفردتين، بل يجب أن ترتبطا بما بعدهما ليستقيم الوزن.

ويعود الشاعر في السطرين اللاحقين (١٠ – ١١) إلى القصيد، بدليل أنّ السطر العاشر ينتهي بالتفعيلة فَعْلُنْ (/٥/٥)، والسطر الحادي عشر يتألّف منها وحدها، وهي تفعيلة ليست من المعنى، بل من القصيد.

وهذا التركيب الإيقاعيّ يشكّل تطوّرًا لافتًا في الشعر المكتوب باللغة العاميّة، لأنّه يعكس ممازج الأوزان في القصيدة الواحدة، الأمر الذي لا نجده في الزجل اللبنانيّ.

كما أنّنا نلاحظ عدم تساوي أعداد التفعيلات في السطر الواحد. فإذا اعتمدنا الأقيسة التي أشرنا إليها بالنسبة إلى توزيع التفعيلات والأروية وجدنا أنّنا أمام ستّة أسطر، توزّع على النحو الآتي هي وعدد تفعيلاتها:

١ – قَدْ السّحِرْ مَدْلوقْ عَ كْتافِكْ...	(فِلكْ)٣
٢ – قَدّ الشّعِرْ مَعْجوقْ عَ شْفافِكْ...	(فِلكْ) ٣
٣ – قَدّ الحَكي مِنْ هَونْ لَ آخِرْ سَطِرْ...	(طِرْ) ٣
٤ – قَدّ العُطُرْ...	(طُرْ) ١
٥ – قَدْ النّقا بْعيْنُكْ...	(بّنْكْ) ٢
٦ – بْحبّكْ...	(بّكْ) ١

فالأسطر الثلاثة الأولى يتألّف كلّ منها من ثلاث تفعيلات، والسطر الرابع يتألّف من تفعيلة واحدة، والخامس من تفعيلتين، والسادس من تفعيلة واحدة. وهذا التوزيع لا يراعي عدد التفعيلات، كما لا يراعي وحدةَ الأروية، لهذا السبب نقول إنّنا ننتقل هنا من البيت الشعري إلى السطر الشعريّ.

إضافةً إلى هذا، نجد الشاعر يقارب بين الألفاظ، إمّا في وزنها الاشتقاقيّ (مدنوق/ معجوق)، وإمّا في تركيب حروفها، ما يمثّل جناسًا ناقصًا (كْتافِكْ/ شقافِكْ – سَطر/ عطر – بعبِكْ/ بحبّكْ)، وهذا الجناس الناقص يمثّل إيقاعًا داخليًا في القصيدة، يوازي الإيقاع الخارجيّ الناتج عن الوزن.

٣ – تحليل النص الثاني (عتب مثل الإهدا لحبيب يونس):

أ – النصّ:

عَتَب... مِثِل الإهدا

قاصْدَكْ
عِشانْ ع اللي ما نْكَتَبْ
بِرْدان ومْرَنِّخْ أَدَبْ،
ما في حَطَبْ
بِمْواقْدَكْ؟
يا حِبّْ
شَعِّلْ هالعَتَبْ!

ب – قراءة النصّ:

ب – أ – **على مستوى الصورة:** يتحرّك فضاء الصورة في هذا النصّ على محورين: الأوّل معنويّ (العتب)، والثاني ماديّ (الإيقاد). لكنّ العتبَ والإيقاد كِلاهما يتّجه نحو ما ليس ماديًّا، لأنّ الأوّل يتحرّك على ما لم يُكتَب (عتبانْ ع اللي ما نْكتَبْ)، وهو أفكار يُعبَّر عنها، والثاني إيقاد للعتَب، وهو أيضًا شيء مجرّد.

على هذا، يكون التركيب في الصورة من عناصر لا تتلاقى في الواقع، لأنّها لا يمكن أن تكون معًا، كما رأينا، ولكنّها تكسر إطار المستحيل وتتحقّق في الشعر.

والشاعر، في كلّ مكان من النصّ، يبني على هذا الأساس، لا في الصورة العامة وحدها، فهو يقول "مْرَنِّخ أدَب"، وهذا ليس ممكنًا لأنّ "الترنّخ" يكون بالماء، والمقصود هنا نماء المطر، ولكنّ الشاعر يجعل الأدب يهطل عليه بكثرة، من خلال كلمة "مرنِّخ"، يريد بذلك الوحي الذي ينفتح له بشكل واسع. فهو يهدف إلى التعبير عمّا يشعر به، ولكنّ هذا لم يحصل بفعل غياب الوحي المذكور، ما أدّى إلى العتَب.

لكنّ النصّ يُلِحّ أكثر على المعنى ليصل في النهاية إلى تحقيق الكتابة، فالحبر هو الذي يُشعل العتب، وهو، بالتالي يرتبط بأساس الدلالة، وبمحورها: الكتابة والتعبير عن الذات.

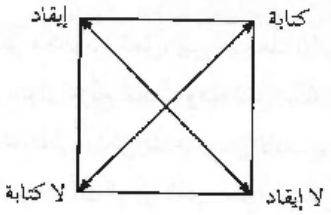
وإذا أردنا أن نبحث عن بناء الصورة نفسها وجدنا أنّها تقوم على عنصرين اثنين: الأوّل هو انغلاق الكتابة (وبالتالي نفاد الوحي: اللي ما انكتَب – ما في

حطب بمواقدك)، والثاني هو الوحي والتعبير عنه بفعل الكتابة نفسه (مرنّخ أدب - يا حبر شَعْل هالعتب).

على هذا، فإنّ النصّ مبنيّ على حركة نقيض، يُظهرها لنا المخطّط الآتي:

- اللي ما نكتبْ ⟵ مرنّخ أدب
- ما في حطب ⟵ شَعْل هالعتب

والمربّع السيميائيّ كامل الأطراف، وهو على النحو الآتي:



من جهة أخرى، فإنّ حركة المعنى الذي ترسمه الصورة يتحرّك من الممكن إلى المستحيل، كما يظهر:

- عِتبانْ ⟵ اللي ما نكتب
- بردان ⟵ مرنّخ أدبْ
- شَعْلْ ⟵ هالعتب

فالعتب هو عتب الإنسان المعروف، وشيء يمكن أن يكون حاصلًا، في حين أنّ توجّهه هنا هو إلى المتوهَّم، وإلى ما لم يحصل (اللي ما نكتب)؛ والبرد يعقبه "الترنُّخ" بالأدب؛ والإيقاد يكون للعتب.

لكنّ محور الدلالة في صور هذه القصيدة يدور حول ضمير المخاطَب أنتَ الذي يبدأ به النصّ، ويستمرّ في خلاله. فإلى مَن يعود هذا الضمير؟

إذا قرأنا بإمعان هذا النص وجدنا أنّ الحلّ في آخره يكون بأن يُشعِل الحبرُ عتَبَ الشاعر، أي بأن يفتح الوحي مقدرته على الكتابة. لهذا يمكننا أن نقول إنّ صاحب الضمير "أنتَ" هو الوحي نفسه، وبالتالي ذات الشاعر التي ينفّحها الوحي فتُخرِج الشعر، لأنّ العلاقة بين الشّعر والأدب علاقة وحي أوّلًا، والأدب والشعر الحقيقيّان هما المذان يَصدران عن وحي. وصورة البداية (قاصدَكْ) في توجُّه الشاعر ترسم لنا طريقًا إلى الوحي نفسه. فالشاعر من خلال تركيب الصورة يعاتب نفسه على ابتعاده عن الكتابة، فيرسم الطريق للعودة إليها بوساطة الوحي.

يقوم هذا النص على أربع صور تلاحقه، هي الآتية:

١ – صورة القَصْد (قاصدَكْ).

٢ – العتَب في أثناء الترنُّح بالأدب.

٣ – بَرْدُ الشاعر و"ترنُّحه" بالأدب.

٤ – الموقد الخالي من الحطب الذي يشتعل فيه العتَب.

وتَلاحُق الصور هو رَسْمُ المعنى في النصّ: فالشاعر مليء بالمقدرة على الكتابة، لكنّ بُعْد الوحي عنه يجعله عاجزًا عن التعبير، على الرغم من كثرة الأفكار المصطرعة في نفسه، إلى أن عاد فانتصر على عجزه عن الكتابة بالتعبير عن العتَب، وتحويله إلى قدرة على الخلق من خلال الوحي.

ب – ب – على مستوى اللغة/ المعجم والتركيب: من الواضح أنّ هذا النصّ قليل الكلمات، فهو يتألّف من اثنتي عشرة كلمة (من غير أن نحتسب أحرف الشي، والجر، والنداء التي لا تقوم بذاتها، بل بما بعدها). وهذه الكلمات القليلة تُحمّل معانيَ كثيفة من خلال نَحْتِها.

يمكننا أن نرصد أربعةَ معاجم في هذا النصّ، على الرغم من صغره، تتمحور كلماته حولها:

١ – **المعجم الأزل:** معجم البرد: بردان، مرنّخ.

٢ – **المعجم الثاني:** الدفء: حطب: مواقدك، شَعْل.

٣ – **المعجم الثالث:** معجم العتَب: عِتبانْ، العتَب.

٤ – **المعجم الرابع:** معجم الكتابة والتأليف: نُكتُب، أدَب، حبر.

ولا يكشف لنا رَصْدُ هذه المعاجم الأربعة تمامًا غاية الشاعر في النصّ، لأنّ الكلمة التي يُفتتَح بها هذا النصّ لا تدخل في إطار أيّ منها (قاصدَكْ)، فقَصْدُ الشاعر يتوجّه نحو الكلمة التي لم تُذكَر، ولكن أُلمِح إليها من خلال المعجم الرابع، وهي الوحي، والشاعر يتوجّه نحو ذاته ليفجّر فيها الوحي، من أجل أن يعبّر عن مكنوناتها، فنديه الكثير ليقول، ولكنّه يحتاج إلى وحي لإخراجه.

واللافت في تراكيب صاحب هذا النصّ هو أنّ التركيبين الأوّلين يتألّف كلّ منهما من ثلاثة أقسام، وذلك مباشرة بعد لفظة "قاصْدَكْ" التي تفتح توجُّهَ النصّ:

$$\frac{\text{– عِتْبان}}{١} + \frac{\text{ع اللي}}{٢} + \text{ما نُكْتُبْ}$$

$$\frac{\text{– بردان}}{١} + \frac{\text{ومْرَنّخ}}{٢} + \text{أدَبْ}$$

ويمكن اختصارهما كليهما بقسمين فقط، وذلك بضم الثاني إلى الثالث، فيصير القسم الأوّل فيهما معًا (عتبان، بردان) من طبيعة واحدة، فكلاهما صفة؛ وبالتالي يشيران إلى حال الشاعر؛ أمّا باقي السطر فينقل إلينا سبب حدوث الصفة التي يفتتح المعنى بها: سبب العتَب (فهناك ما لم يُكتَب)، والبرد (فالشاعر مرنّخ بالأدب، ما يجعل بَرْدَه من نوع آخر، أو بردًا داخليًا).

وبهذا فإنّ النص يبدأ بثلاث صفات: قاصدَكْ (اسم فاعل)، وعِتبان (صفة مشبهة)، وبردان (صفة مشبهة)، وهي لوصف حال الشاعر التي يريد أن ينتقل منها إلى الحال النهائية: حال الكتابة بفعل الوحي. والصفة الأولى متحرّكة (اسم الفاعل: قاصدك)، في حين أن الصفتين الثانية والثالثة (الصّفتين المُشبّهتين: عِتبان، بردان) ثابتتان.[١]

من جهة أخرى، نجد في التركيب تنوّعًا في طبيعة الجمل: فنحن أمام جمل إنشائية وخبرية متلاحقة ومتداخلة: فالجملة الأولى التي في كلمة (قاصدَك)،

١– الصفة المشبهة تنقل حالًا ثابتة في الإنسان، في حين أنّ اسم الفاعل ينقل لنا حدثًا، لا صفة، فهو مرتبط بالحركة والتغيّر.

والجملتان الثانية والثالثة كلّها جمل خبريّة الغرض منها الوصف: وصف حال الشاعر: الأولى تنقل ما يريد أن يفعله (يقصد الوحيَ والذاتَ التي ينبثق فيها)، والثانية والثالثة تنقلان حالَه وهو يقصد هذا الوحي. أمّا الجملة الرابعة فاستفهاميّة، الغرض منها الاستفهام نفسه مشوبًا بشيء من العجب، وباقتضاب كبير، لأن أداة الاستفهام غائبة، وهي التي تؤدّي إلى حصول الجملة الأخيرة، فإشعال العَتَب هو بسبب غياب الحطب، بهذا يحلّ العتب محل الحطب. كما أنّ انتقال الشاعر إلى النداء (يا حبر)، وهو من الجمل الإنشائيّة، يفتح التحوّلَ الذي يُراد منه في النصّ، ويشكّل عنصرَ الصدمة فيه، لأنّه يوصلنا إلى حيث لا نتصور أن نصل: الحبر يُشعِل العتَبَ: وذلك لأنّ الفعل «أشْعَلَ» يجعلنا نفكر في إشعال ما هو مادّيّ، قابل للإيقاد، ولكنّ الشاعر يقودنا من خلاله إلى العَتَب. وبالنظر إلى عنوان الديوان (عمْر ما بْينطر خدا) فإنّ العتَبَ يتوجّه إلى العمر نفسه، لأنّه يأكل حياة الإنسان، والحبر يعبّر عن هذا الواقع بوساطة الوحي.

ب – ج – **على مستوى الإيقاع:** يمثّل الإيقاع عنصرًا بارزًا في هذه القصيدة، لأنه مركّب بدقّة، ولا يقوم فقط على الوزن والرويّ.

بنى الشاعر نصّه على وزن المُعَنّى، والرويّ هو الذي يكشف لنا عن هذا، لأنّه يكون في أثناء التفعيلة "مستفعلن" (/٥/٥//٥) الأخيرة دائمًا. وقد استعمل تفعيلات هذا الوزن بالعدد الذي يريد، بمعنى أنّه اعتمد نظام السطر الشعريّ، لا البيت، فمن الممكن أن يتغيّر عدد التفعيلات التي في كلّ من الأسطر، وكذلك الرويّ:

قاصْدَكْ	(دَكْ)	١	أ
عتْبان عَ اللي ما نْكَتْبْ	(بْ)	٢	ب
بِرْدانْ وِمْرَتّخْ أدَبْ	(بْ)	٢	ب
ما في حَطَبْ	(بْ)	١	ب
بمْواقدَكْ	(دَكْ)	١	أ
يا شِعْرِ شَعّلْ هالعَتَبْ	(بْ)	٢	ب

وأوّل ما يلفتنا في هذه الأسطر أنّ الشاعر لم يستعمل تفعيلات المعنّى (أي ٣ مرات) كاملة العدد في أيٍّ من الأسطر. كما نلاحظ أنّ التفعيلة الأولى في كلمة "قَاصْدَكْ" هي جواز يبدأ الشاعر به نصّه (مستفعِلُنْ (/٥/٥//٥) إذ حذف السبب الأوّل من التفعيلة (/٥ – /٥//٥) لتصير تَفْعِلُنْ بدلَ مستفعلن، وهذا من جوازات الشعر العاميّ.[1]

والنصّ يتعانق فيه رويّان اثنان: الدال المفتوحة التي تليها كاف ساكنة (قاصدَكْ، بمواقدَكْ)، وهو الرويّ "أ"، والباء الساكنة التي يسبقها حرف مفتوح (نْكَتْبْ، أدَبْ، حطَبْ، هالعَتَبْ)، وهو الرويّ "ب"، على النحو الآتي: أ ب ب ب أ ب. والأروية كلّها مقفلة لأنّها ساكنة، تنتهي بحرف مجهور (الباء، والكاف)، كأنّ الشاعر يريد أن يُقفل المعنى في آخر السطر، لا أن يجعله مفتوحًا، ويكون الإيحاء من خلال النصّ ككلّ، لا من خلال أيٍّ من الأسطر وحده.

١ - في الشعر العاميّ لا يدخل هذا الجواز إلّا على أولى تفعيلات السطر (أو الشطر في البيت)، فلا يكون في تفعيلات الوسط.

كما نلاحظ إيقاعًا ثانيًا يكمن داخل السطرين الثاني والثالث، وهو رويّ في قلب السطر، تكوّن من خلال لفظتي "عِتْبان" و"بردان"، والرويّ المذكور ممدود (الألف قبل النون)، ما يوحي بانفتاح المعنى، بعكس الرويّ الأساسي في القصيدة، كما رأينا.

ونلاحظ تكرار حرف الميم في الأسطر ٢، ٣، ٤، ٥ (ما (مرتان)، مرنّخ، بمواقدك)، وتكرار حرف النون في السطرين ٢ و٣ (عِتبان، نُكتَب، بردان، مرنّخ). فالنون حرف لسانيّ (يصدر عن طرف اللسان)، متوسط، لا انفجاريّ ولا احتكاكيّ،[1] والميم حرف شفهيّ (يصدر عن الشفة مع أطراف الثنايا العليا)، وكلا النون والميم من الأصوات الساكنة الواضحة[2]، وعليه، فإنّ تكرار هذين الحرفين يضفي على الكلام طابع اللين والرقة.

٤ – تحليل النصّ الثالث (وحي لإلياس زغيب):

أ – النصّ:

وَحي...

بَقَيَّ الغَنَمْ
وَحْدَكْ مَعي
مِثْلي الصدى هِزْبانْ...
والعِشْب والعُرْبانْ...

١ – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، لا ت.، ص ٢٦
٢ – المرجع نفسه، ص ٢٨

كِلُّنْ بِفَلّوعَ الوَهِمْ،
بِيعَمّرو بْراجِ العُطُرْ والَلوْنْ...
وَحْدَكْ مَعي سِهْرانْ
إِنتَ وْأَنا مِنغَنّجِ العَتْمِهْ،
مِنْغَنّيا بالهَوْنْ
مِنْلَبْسا سْكونِ الأَبَدْ بالكَونْ...
وْمِنْضَيْفا كِلْمِهْ!

وِبْضَيْعَكْ أَوقاتْ
بالضَّوْ بالطُّرْقاتْ

بْفَتِّشْ عَنَيْكْ...
وْإِنْتْ حَدّي هَوْنْ
أَقْرَبْ مِنِ خْيالي وْدَفا حِلْمي...

ب – قراءة النصّ:

ب – أ – **على مستوى الصورة:** يتشكّل هذا النصّ من ثلاث حركات، تمتدّ الأولى من السطر الأوّل حتّى السطر الرابع، والثانية من السطر الخامس حتّى الحادي عشر، والثالثة من السطر الثاني عشر حتّى السادس عشر.

الحركة الأولى تتحدّد فيها حالة الشاعر في النصّ، وتتضمّن حركتين اثنتين في داخلها: أولاهما يظهر فيها الشاعر وحيدًا، والثانية تكمّل السابقة حيث نجد

حالة فرار. والحركة العامة في هذه الصورة تعكس حال الوحدة التي يبني عليها الشاعر الدلالة: فالوحدة التي تتشكّل من خلال الصورة تحرّك المستحيل؛ لأنها تُسنِد إلى العَتْم ما يربط بينه وبين الشجرة (الفيء)، وعليه، فهي تسند إليه ما ليس من طبيعته، بل من طبيعة أكثر كثافة (الشجرة). والشاعر يستظلّ به، وهذه حال تعكس ضربًا من الراحة: الشاعر مرتاح في العتَمة، ما يعني أنّه موغل في الوحدة.

في هذه الوحدة، لا يجالس الشاعرَ إلّا صاحبُ الضمير "أنت" الذي نعرفه من عنوان النصّ: الوحي. إنّها حال الشاعر في أثناء استيحائه من أجل التعبير.

ويستكمل الشاعر الصورة بِنَقْله حالة الفرار: فالصدى هارب، وهذا الفرار يُخلي الساحة من الصوت تمامًا، والعشب والغربان كلاهما من مستلزمات الصورة، لأنّها ترتبط بالشجرة المتخيَّلة من خلال الفيء في مستهلّ القصيدة. يصير العتم والفيء والشجرة والغربان أجزاء من طبيعة متَخَيَّلة، تتوزّع على طرفين اثنين في الصورة الواحدة: الطبيعة: الفيء – الشجرة، والصوت: الصدى – الغربان.

تُظهِر الصورة الثانية حال مفارقة بين الشاعر والآخرين: فالكلّ يرحل، ووحده يبقى في عتمة نصّه. لكنّ الشاعر يُلحّ أكثر على الصورة، ويستعين بالمستحيل، فيجعل الوهمَ مكانًا (كلُّنْ بِفلْو ع الوَهِمْ)، ولا يقصد بـ «الكلّ» هنا ما جاء في الحركة السابقة، أي الصدى والعشب والغربان)، بل جميع الناس. والوهم هنا هو الخيال، فالفارّون إليه يعثرون فيه أبراج العطر واللون؛ ففي الخيال يتحقّق المستحيل، ويصير كلّ شيء ممكنًا؛ وهو الذي يخترق ثقل الواقع ومحدوديّته، ويجعله أكثر قابليّة لشفافيّة الرؤيا. والشاعر يبقى وحيدًا مع الوحي،

بعد أن يرحل الكلّ عنه، وعن تفكيره، وهذه الوحدة تنقل حال الصفاء التام التي يجب أن يشعر بها الشاعر ليتمكّن من الكتابة، لأنّها ترتبط بالعتمة، أي بالهدوء التامّ، "يغنّجها" (مِنْغَنّج العتمة)، ويغيّر معالمها لتصير شعرًا في مراحل مرّ بها عبر الشاعر نفسه عندما يسكنه الوحي: فهو يحوّل العتمة إلى قصيدة عبر الوحي: يغنّي العتَمة (لأنّ الشعر مليء بالموسيقى)، وينقلها إلى حال التحقيق التي تعبّر عنها لفظة "الهَون"، وهو غناء صامت (مِتْلَبّسا سْكونِ الأبَدْ بالكونْ)، ولكنه ينقل إلينا صورة المطلق الذي يفتحه الشعر: فالصمت يقول كلّ شيء، لأنّ الكلام (مادّة الشعر) ليس ضجيجًا (سْكون)، وهو ليس محدودًا بزمان (الأبد)، ولا بمكان (الكون). هذه العتمة التي يحتلّها الشاعر في صمته الصفاتِ المذكورةَ "يضيفها" كلمة، والكلمة هي العنصر الرئيس في كلّ هذه الحركة، لأنّها هي التي تنقل كلّ ما في عالم الخيال إلى الخارج.

من جهة أخرى، يظهر تناقض أساسيّ في الصورة هنا، حيث نجد، في الحركتين الأولى والثانية، رحيل الكلّ مقابل بقاء الوحي مع الشاعر (وحدَك معي، كلُّن بِفلْو). وهذه الحركة المتعارضة تكشف عن حال ضرورة، لأنّ رحيل الكلّ ضروريّ ليتمكّن الشاعر من التوحّد من أجل الكتابة.

من هنا نرى أنّ عناصر الصورة في هذه الحركة الثانية مبنيّة على مرحلتين: الأولى تنقل رحيل الكلّ (السطر ٥ – ٦)، والثانية تنقل حال الخلق التي يعانيها الشاعر (٧ – ١١): في المرحلة الأولى المذكورة نلاحظ أنّ ترتيب الأشياء والأحداث عقليّ، على الرغم من صورة الكون المليء بالشاعريّة: فالرحيل إلى

الوهم يستتبع قيام ما يستحيل قيامه، أي بناء أبراج العطر واللون. وفي المرحلة الثانية حالة اتّحاد بين الوحي والشاعر (وبالتالي حال بقاء الثاني وثباته في الشاعر)، حيث تتحوّل العتمة إلى كلام مليء بالموسيقى، أوسع من الزمان والمكان، لنشهد الانتقال من الاختلاء بالذات إلى كتابة القصيدة.

ويمكننا أن نستقرئ مراحل هذه الحركة الثانية من القصيدة على النحو الآتي:

توحُّد الشاعر ← بقاؤه هو والوحيُ مع العتمة ← تحويل العتمة إلى شعر

(س ٥ – ٦) ← (س ٧) ← (س ٨ – ١١)

تعكس الحركة الثالثة من صور النصّ تحوّلات الوحي في الذات، لأنّها تارة تضيعه، وتارة أخرى تجده. هنا يحاول الشاعر أن ينقل إلينا ما يمكن أن نسمّيه مكان الوحي الأنسب: العتمة والصمت؛ فهو يضيعه في الضوء والطرقات (الضجيج)، مع أنّه يكون إلى جانبه دائمًا، ويكون حميمًا جدًّا (أقرب من خيالي ودفا حلمي).

هذه الحركة الثالثة تعيدنا إلى الحركة الأولى، وتربطنا بها: فقد بدأ الشاعر بالتوحّد في العتمة، وانتهى بها أيضًا. وبهذا يصير العنصر الغالب في الصورة هو العتمة الخاصّة بالشعراء، وهي ليست عتمةً بالمعنى الحقيقيّ للكلمة، بل عتمة بمعنى الانزواء عن الآخرين، لاستقراء أعماق الذات في الصمت التامّ.

تنقل ثلاث حركات، إذًا، المعنى في هذه القصيدة، ومن خلالها يعبّر الشاعر: تبدأ بالتوحّد، وتنتهي به أيضًا (لأنّه لا يجد الوحي في الضجيج، بل في الوحدة

والهدوء). وعليه، فإنّ حركة النصّ دائريّة، تبدأ وتنتهي في المكان نفسه (في الوحدة مع الذات)، مع توظيف دقيق للصورة، مدروس جدًّا، على الرغم من عنصر الخيال الطاغي فيه.

ب – ب – على مستوى اللغة/ المعجم والتركيب: تمثّل دراسة المعجم في هذا النصّ عنصرًا أساسيًّا لقراءة الدلالة فيه.

وفي هذا النص نجد غيرَ معجم يتواتر في بناء المعنى، أوّلها المعجم الدالّ على العتمة (العَتم، سهران، العَتمة)، وهو معجم، على الرغم من صغره، أساسيّ في النصّ، لأنّه يؤسّس للوحي، تقابله لفظة "الضوّ" في الحركة الأخيرة. لكنّ عناصر العتمة والضوء متواترة، في دلالاتها، لا في معجمها، تشكّل تقاطع الأضداد في مشهديّة النصّ:

– العتمة: فَيْ، وَحْدَك، الوهم، سهران، العتمة، الخيال، الحلم.

– الضوء: العشب، الغربان، الضوّ.

إنّ الدلالة هنا تتوزّع على المعجمين المذكورين: فالوحدة تكون في العتمة (كما يبدو لنا في النصّ)، والوهم والخيال كلاهما يرتبطان بالخلق الشعريّ، وبالتالي بالوحي الذي يأتي في حال التوحّد في العتمة، والحلم يرتبط بالخيال، ويكون، عمومًا في حال النوم؛ أمّا العشب والغربان فيرتبطان بالضوء، لأنّهما ينفران من الشاعر في عتمته، وهي تشكّل النقيض بالنسبة إلى المعجم الأوّل.

من جهة أخرى، نجد معجمًا ثانيًا أساسيًّا هو معجم الصوت: الصدى، مغنّيا، شكون، الطرقات. ويتوزّع هذا المعجم على طرفين أساسيّين: الأوّل

هو الصوت الضاجّ (الصدى، الطرقات)، والثاني هو الهمس والصوت الغائب (مِنغنّيا، سكون). وهذا المعجم، كما نلاحظ، يقوم أيضًا على طرفي نقيض.

والمعجم الثالث هو الكتابة الشعريّة وعناصرها: الوهم، كلمة، خيالي، حلمي. هذا المعجم هو الذي يتمركز حوله المعجمان السابقان، لأنّهما يدوران في فلكه، فالكتابة الشعريّة تستدعي الوحيَ، وتحتاج إلى العتمة والوحدة والصمت. واللافت أنّ بعض مفردات المعجم الثالث تتوزّع على معجم آخر غيره، لأنّها تدور في فلكه أيضًا.

ويمكننا أن نقول إنّ الشاعر لا يختار كلماته باقتصاد، كما يختارها شاعرا الأنموذجين السابقين، بل يختار بعناية أقسام المعجم، ويترك للتعبير حرّيّة توزيع الكلام، من غير اقتصاد بالضرورة، لكنّ هذا لا يعني أنّ النصّ مسهب في ألفاظه.

أمّا في التراكيب، فنجد بعض التكرارات التي تهدف إلى التأثير بصورة خاصّة، وتفعّل الغنائيّة، ولا سيّما في البُنى. فإذا عدنا إلى النص وجدنا تكرارين في البنى، في وسطه: الأوّل في السطرين الثاني والسابع، حيث يكرّر قسمًا من السطر: وحدَك معي (س ٢)، وحدَك معي سهران (س ٧)، حيث البنية الثانية تضيف اللفظة «سهران»، لتعبّر عن حال الذات الشاعرة.

والتكرار الثاني هو تكرار صيغة تتوالى من أجل إظهار توالي أحداث. أوّلها تكرار الأفعال: مِنغنّج (س ٨)، مِنغنّيا (س ٩)، مِنلبّسا (س ١٠)، ومِنضيّفا (س ١١). وتعاقب الأفعال هذا لا يدلّ بالضرورة على تتاليها، بل على مجموعة أفعال يقوم بها الشاعر من أجل تحقيق الكلمة الشعريّة.

واللافت في هذه الأفعال الأربعة المذكورة أنّ الأوّل منها خالٍ من الضمير (مِنغنّج)، يعقبه مفعوله (العتمه)، في حين أنّ الأفعال اللاحقة في آخرها ضميرٌ عائد إليها (مِنغنّيا، مِنلبّسا، ومِنضيّفا/ الألف هي الضمير)، فالفعل الأوّل منها يفتح حركة التعاقب، والأفعال اللاحقة تمثّله، ويعكس هذا الأمرُ العملَ العقليّ المدروسَ في هذا النصّ. فالشاعر، على الرغم من الغنائيّة البارزة في نصه، لا يتركه مرسلًا وعفويًّا، بل يعمل عليه ليكون منضبطًا، متّسقًا، ولكنّ هذا العمل العقليّ يظهر كالرذاذ، ولا يأتي بشكلٍ فجّ.

وتكرار الصيغة الثاني يظهر في السطرين الثاني عشر والثالث عشر، ويتألّف من جار ومجرور متعاقبين: بالضوّ – بالطرقات، وهو أقلّ قوّة من التكرار الأوّل، لأنّه أصغر، ويمثّل انتشار ضياع الوحي في الضجيج وغياب العتمة.

واللافت في صيغ النصّ أنّ صيغ الحركة الأولى منه (الأسطر ١ – ٤) تخلو من الأفعال، لأنّ المقصود منها وصف حالة الشاعر من توحُّدٍ مع الوحي، في حين أنّ الحركتين التاليتين تنتشر فيهما الأفعال، وتتعاقب في مواضع كثيرة، لتظهر انكشاف الأحداث. أمّا السطران الأخيران فتعود الأفعال فيهما إلى الغياب، لتنتقل مجدّدًا إلى وصف الحالة التي كان عليها النصّ في مستهلّه، وهنا أيضًا يبرز العمل العقليّ الذي نستشفّه من خلَلِ التركيب والدلالة. فالنصّ مبنيّ على فكرة (هي الوحي الذي يسكن الشاعر، ويدفعه إلى الكتابة عندما يكون مختليًا بنفسه)، لكنّ هذه الفكرة لا يُعبَّر عنها بشكل ظاهر ومباشر، بل تتبعثر في النصّ، كأنّها رذاذ، نراها ولا نراها، وتحملها الصور والكلمات والتراكيب.

ب – ج – على مستوى الإيقاع: بنى الشاعر هذا النص على وزنين اثنين، المعنى والقصيد، إذ اعتمد تفعيلاتهما معًا، ودمجها في القصيدة، ولكنّ المعنى لم يأتِ كاملًا بتفعيلاته؛ ومع أنّه لا يظهر إلّا في سطرين اثنين هما الأول والرابع، فهو موجود. وفي ما يأتي توزيع الأبيات مع الأسطر والتقفية وعدد التفعيلات:

١ – يُغْنِي الخَتِمْ	(مستفعِلنْ)	أ	(مْ)	١
٢ – وَحْدَكْ مَعي مِثْلَ الصدى هِرْبانْ...	(مستفعلن – مستفعلن – فَعْلُنْ)	ب	(انْ)	٣
٣ - والعِشْبِ والغِزْبانْ...	(مستفعلن – فَعْلن)	ب	(انْ)	٢
٤ – كُلُّنْ يِفَلْوعَ الوَهْمْ،	(مستفعلن – مستفعلن)	أ	(مْ)	٢
٥ – بِيعَشْروا نِراجِ العُطُرْ واللَوْنْ...	(مستفعلنْ – مستفعلن – فَعْلُنْ)	ج	(وْنْ)	٣
٦ – وَحْدَكْ معي سِهْرانْ	(مستفعلنْ – فَعْلن)	ب	(انْ)	٢
٧ – إِنْتَ وْأَنا مِنْفَتِّح العَتْمِهْ،	(مستفعلن – مستفعلن – فَعْلُنْ)	د	(مِهْ)	٣
٨ – مِنْغَنّيا بالنَهْوَنْ	(مستفعلنْ – فَعْلن)	ج	(وْنْ)	٢
٩ – مِنْلَيْسا سْكونِ الأَبَدْ بالكَونْ...	(مستفعلنْ – مستفعلن – فَعْلن)	ج	(وْنْ)	٣
١٠ – وْمِنْضَيْعَا كِلْمِهْ!	(مستفعلنْ – فَعْلن)	د	(مِهْ)	٢
١١ – وبْضَيْعَكْ أَوقاتْ	(مستفعلنْ – فَعْلن)	هـ	(اتْ)	٢
١٢ بالصُوَرْ بالطُرُقاتْ	(مستفعلنْ – فَعْلن)	هـ	(اتْ)	٢
١٣ – يِفَتِّشْ عَلَيْكْ... وْإِنْتْ حَدّي هَوْنْ	(مستفعلنْ – مستفعلن – فَعْلن)	ج	(وْنْ)	٣
١٤ – أَقْرَبْ مِن خيالي وْدَفا جِلْسي...	(مستفعلنْ – فَعْلن)	هـ	(سي)	٣

تتعانق في هذا النص خمسة من الأروية: رويّ الميم الساكنة المسبوقة بكسرة (الأنموذج أ)، ويتكرّر مرتين (الأسطر ١ – ٤)، وهو رويّ ما جاء على المعتى؛

ورويّ النون الساكنة المسبوقة بالألف (الأنموذج ب)، ويتكرّر ثلاث مرات؛ ورويّ النون الساكنة المسبوقة بواو ساكنة (الأنموذج ج)، ويتكرّر أربع مرات، ورويّ الميم المكسورة (الأنموذج د)، ويتكرّر ثلاث مرات،[1] ورويّ التاء الساكنة المسبوقة بألف (الأنموذج هـ)، ويتكرّر مرتين. وهذه الأروية متعانقة، بمعنى أنّها تتواتر من غير تنظيم عدديّ، لأنّ أنظمة تواترها غير منضبطة، وهي ميزة في الشعر الحديث نجدها في الشعر اللبنانيّ بالمحكيّة أيضًا، لأنّ تواتر الأروية يأتي على النحو الآتي: أ ب ب أ ج ب د ج ج د هـ هـ ج هـ.

من جهة أخرى، نجد أن هناك إيقاعًا داخليًا يتوزّع بغير طريقة؛ وأوّل ما يطالعنا هذا في الرويّين الأوّلين من الأنموذج ب، حيث نجد الكلمتين الأوليين لهذا الرويّ (هِرْبانْ، غِرْبانْ) لا يختلف فيهما غير الحرف الأوّل، دون حركته (لأنّ الكسرة فيهما معًا)، لتصير الراء الساكنة والباء قبل الرويّ الأساسيّ جزءًا من هذا الرويّ، في حين أنّنا نجد الكلمة الثالثة (سِهرانْ) لا تحتوي إلّا على حرفي الرويّ الأساسيّين، لكنّ الراء تظهر في مكان آخر من تتالي أحرف الكلمة. وفي هذا كدّ لجعل الإيقاع وافرًا في النصّ.

ثمّ يطالعنا، في الحركة الثانية من القصيدة (الأسطر ٥ – ١١) تواتر حرف النون بشكل لافت في الكلمات (أربع عشرة مرّة، من بينها حرفان مضاعفان)، وهذا الحرف ليّن، يُسهم في تحريك العاطفة الرقيقة، ويقترن بحرف الرويّ

١ – الرويّ في الشعر المكتوب بالعاميّة يُنظر إلى لفظه كما ذكرنا في مكان سابق، لا إلى طريقة كتابته، لأنّ لفظ «غنيه» (غَنّي)، و«كلمه» (كلمي)، و«حلمي» واحد، بالميم المكسورة.

الخاصّ بالأنموذجين "ب" و"ج"، ما يضاعف الصوت الرقيق في المقطع. كما نلاحظ هنا أنّ توالي الواوات قبل النون الساكنة يضاعف التنغيم في هذا المقطع، (اللون، الهون، سكون، الكون) أربع مرات (على الرغم من أنّ الواو في الكلمة الثالثة (سكون) واو مدّ، وليست من طبيعة الواوات الأخرى)، ولا نغالي إذا قلنا إنّ هذا التكرار هو البؤرة التي يشعّ منها إيقاع الدلالة على وحي الكتابة والشاعريّة في النصّ كله.

ثم نلاحظ تواتر أحرف قويّة في السطرين ١٢ و١٣ (الضاد، والطاء، والقاف)، فكأنّ الشاعر، حين ينتقل إلى تصوير الضجّة والنور، يستعمل هذه الأحرف ليلائم بين الإيقاع العالي، مقابل المعنى الهامس لحالة الوحي في ما سبق، فنجد أنّ إيقاع الأحرف المختارة يمثّل، هو أيضًا، دوره في تحريك المعنى، وهذا عمل عقليّ من غير شكّ، ولكنّه لا يظهر بشكل واضح.

وأخيرًا نلاحظ، في نهاية السطر الأخير، توالي أحرف المدّ، وذلك في الكلمات الثلاث الأخيرة، حيث يتوالى حرف الألف والياء، مُظهِرَين امتداد الحالة النفسيّة الملائمة للوحي وكتابة الشعر.

كما يلفتنا في أروية النص غلبة تلك التي تنتهي بالمدّ، وهي أروية مفتوحة (الألف والنون الساكنة، الواو والنون الساكنة، الألف والتاء الساكنة، والميم المكسورة الممدودة بالياء لفظًا)، في حين أنّ الرويّ الأوّل مقفل، وهو ما ينتهي بالميم الساكنة بعد الكسرة. عليه، فإنّ اختيار امتداد الصوت في الأروية المفتوحة يأتي في محاولة مقصودة لتكثيف المعنى من خلال الصوت في القصيدة، ما يعني

أنّ الصناعة تتكامل فيها، مع أنّها لا تظهر بشكل فجّ، بل على العكس، تبدو القصيدة عفوية من خلال صورها وتفعيلاتها وأرويتها.

٥ – تحليل النص الرابع (إكمال الطريق لجورج أبو أنطون):

أ – النصّ:

إكمال الطريق

بِإِسْمِ الشِّعْرِ وبِإِسْمِ هالجيلِ العَتيقْ
الوَعْدِ ضَميرِ الحَقّ مِنْ نَوْمو العَميقْ
وْقَلّو أَرضْ لِبنان مَنْبِتْ للجَمالْ
وْعِطر الهوا الناعِمْ مِنِ شْعورو الرَّقيقْ
لِبنانِ بَدْنا يْضَلّ مَسرحْ لِلْخَيالْ
وْمَلعَبْ جَناح النسر بْجالو الطَّليقْ
لِبنانِ بَدْنا يْضَلّ سَيِّدْ هالمَجالْ
واقِفْ بِوِجّ الجَهْل بالظَّرْفِ الدقيقْ
نِحْنا وقِفْنا مِثْل ما الإلهام قالْ
وَقْفِة إِبا بِتشَرّف الشعبِ العريقْ
وْمِن هَون رَحْ نَعْطي الجَواب عْلى السؤالْ
لْكِلّ مِنْ بِيحِبّ يْكون لِلكِنْمه رفيقْ
نِحْنا حَمَلْنا المشعَل بْدربِ النضالْ
وْإِنتو عَلَيكُمْ صارْ إِكمالِ الطريقْ.

ب – قراءة النصّ:

ب – أ – **على مستوى الصورة**: إذا نظرنا إلى الصورة في هذه القصيدة لم نجد تركيبًا فيها يدلّ على صناعة، ولكنّ طابع البساطة والعفويّة هو الغالب عليها. على أنّنا نقع على توالي عدد من الصور التي تُخرج الكلام من طبيعته النثريّة لتُضفي عليه بعض الشاعريّة، من غير أن تلامس حدود المستحيل على نحو ما رأينا في النصوص الثلاثة السابقة.

والاستعارة هي الصفة الغالبة على الصور، حيث نجدها، في قوله: "وَعى ضمير الحقّ من نومو العميق..."، و"منبت للجمال"، و"عطر الهوا"، و"شعورو الرقيق" (شعور لبنان)، و"مسرح للخيال"، و"واقف بوجّ الجهل"، و"الإلهام قال"، و"للكلمه رفيق".

إلى جانب هذه الاستعارات المتلاحقة نجد بعض التشابيه أيضا، في قوله: "لبنان مسرح للخيال" (تشبيه الوطن بمسرح)، و"ملعب جناح الطير..." (الوطن ملعب...)، "لبنان... سيّد هالمجال..." (الوطن سيّد)، و"بدرب النضال" (شبّه النضال بدرب). ونجد كنايتين اثنتين، هما: "خمّلنا المشعل"، كناية عن البدء بالأمر، و"إكمال الطريق"، كناية عن الاستمرار في النضال.

غير أنّ هذه الصور لا تخرج عن إطار ما هو مألوف في الشعر، بمعنى أنّها لا تعكس صناعة في ابتكار مشاهد غير مألوفة؛ وتتجلّى في مشابهات مقبولة، لا تُحدث صدمةً في فكر المتلقّي، مع أنّها تُخرج الكلام من صفة النثريّة.

وتتمحور هذه الصورة حول خمسة أمور: الجمال الممتدّ، والشعر، والثقافة، والإباء، والنضال. فالجمال الممتدّ يظهر أولًا في صورة المنبت (لبنان منبت للجمال)، وفي "عطر الهوا"، ثمّ في صورة مسرح الخيال، و"ملعب جناح الطير". ويظهر الشعر في صورة مسرح الخيال أيضًا (الخيال بصورة خاصة)، وقول الإلهام ("الإلهام قال"). وتظهر الثقافة في صورة الوقوف بوجه الجهل ("واقف بوجّ الجهل")، ورفيق الكلمة ("للكلمه رفيق"). ويظهر الإباء في صورة وقفة الإباء التي تشرّف الشعب، وفي "الشعب العريق". ويظهر النضال في صورة "درب النضال"، و"حمل المشعل في هذه الدرب".

اللافت في صور هذا النصّ أنّها فضفاضة، بمعنى أنّها لا تتمحور حول فكرة أساسيّة، بل تنقل مجموعة أفكار، ضمن إطار الوطن؛ وجميع هذه الأفكار مشروعة، لكنّ تمركزها يأتي حول محور عامّ هو الذي يجعلها أقلّ عموميةً وتشتّتًا. فالصورة، في هذا المجال، تأتي للتزيين، أكثر منها ليتأسّس عليها النصّ. بمعنى آخر، في هذا النصّ الفكرة هي الطاغية، وتأتي الصورة لتزيّن هذه الفكرة التي تظهر بوضوح، صَبًّا واحدًا، ولا تترك للقارئ أن يستوحي أو يحلم؛ فالنصّ ينتهي في آخره، في حين أنّ النصوص السابقة تبدأ من آخرها، لأنّها تدفع القارئ إلى تأمّلها والتفكير فيها. هذا النصّ يحرّك فكرنا، ويتأسّس على فهمنا، ولا يتوجّه إلى مقدرتنا على الاستيحاء، وذلك لأنّ غايته إيعازيّة، بمعنى أنّ الشاعر يهدف إلى ضرب من الوعظ يظهر في آخره، وهذا الوعظ يحتاج إلى الوضوح وظهور الفكرة، لذلك تأتي الصورة للتوضيح أكثر منها للإيحاء. من هنا فإنّ الفكرة تطغى على النصّ، وطابعه إبلاغيّ – إفهاميّ أوّلًا، فغايته ليست جماليّة في المقام الأوّل، بل تقريريّة، والصورة فيه لغرض التجميل، فهي تأتي في المقام الثاني.

ب – ب – على مستوى اللغة/ المعجم والتركيب: أوّل ما يلفتنا في هذا النصّ أنّ عددًا من الكلمات يمكن الاستغناء عنه في أواخر الأبيات: "الغميق"، فليس من الضروري أن يذكرها لأنه قال إنّ الجيل القديم قد أيقظ الحقّ من نومه، فالصفة لا تأتي لتضيف شيئًا مهمًّا، فإذا كان ضمير الحقّ نائمًا وايقظه هؤلاء فنومه حكمًا عميق، لأنّ المقصود انّ الحقّ كان غائبًا؛ ومثلها كلمتا "مجالو الطلبق" في آخر البيت الثالث، لأنّ هذا البيت لا يقوم على اقتصاد في الكلام، فـ"ملعب جناح النسر" يعني أنّ المجال طليق، فلا مسوّغ لتكرار هذا غير الوصول إلى حرف الرويّ في آخر السطر وإكمال عدد التفعيلات. كذلك في السطر الرابع حيث يأتي الشطر الثاني منه حشوًا، لأنّ قوله "لبنان بدنا بضلّ سيّد هالمجال" يعني أنّه يقف في وجه الجهل، وينبذه؛ ثم تأتي العبارة الأخيرة التي لا نحتاج إليها (بالظرف الدقيق)، لأنّها تهبط بالمعنى وتقلّصه: ذلك أنّ لبنان الذي جعله الشاعر "سيّد هذا المجال" (أي مجال الثقافة والشعر) لا يحتاج لفعل هذا ولمواجهة الجهل إلى "ظرف دقيق"، فهو يواجهه في كلّ أوان، فإذا أثبتنا العبارة المذكورة جعلنا المواجهة محصورة في "الظرف الدقيق" دون غيره من الظروف، والشاعر يريد غير هذا، لكنّ الحاجة إلى حرف الرويّ واستقامة الوزن اضطرّا الشاعر إلى إضافة ما أضاف. وكذلك في البيت الخامس حيث نجد الشاعر يقول: "وقفة إبا"، ثم يصفها بأنّها "تشرّف الشعب العريق"، وهي صفة بديهيّة، لا داعي لذكرها، فوقفات الآباء تشرّف الواقف دائمًا. والبيت السادس تركيبه كثير الكلام أيضًا، حيث نجد "ومن هون" و"الجواب على السؤال"، وهي حشو، فالجواب يكون بطبيعة الحال عن السؤال، فلا مسوّغ لذكر هذا، و"من هون" لربط الكلام بما قبله وجعله ذات دلالة عقليّة تقريريّة، وكان من الأفضل ترك العبارة، لكنّ الوزن والرويّ اقتضيا هذا.

نستنتج من كلّ ما عرضنا أنّ الاختصار في الكلام ليس موجودًا في هذا النصّ، بل على العكس، فالشاعر يُضطرّ إلى استعمال قدر كبير نسبيًّا من الكلمات لنقل المعاني، وهذا من صفة النثر، لأنّه ينقل الأفكار، ويهدف إلى الفهم، لا إلى تحريك الإحساس.

ولا بدّ من وقفة عند طول الجُمل، فنحن لا نجد جملًا قصيرة بسبب الأوصاف والنعوت التي يكثر الشاعر من استخدامها في نصّه، وقد أوضحنا هذا قبل قليل؛ واللافت أنّ أكثر هذه الصفات أروية للقصيدة، ما يثبت أنّ أكثرها مُقحَم من أجل الوصول إلى الرويّ واستقامة الوزن (الأبيات ١ – ٥).

من جهة أخرى نجد الشاعر يختار للتعبير عن بعض المعاني جملًا طويلة يمكنه أن يختار أقصر منها لو أراد؛ ففي البيت الثاني يمكن أن يقول إنّ أرض لبنان هي منبت الجمال والرقّة، من غير أن يحشد هذه الكلمات الكثيرة، فالصورة لا تمثل دورًا وظيفيًّا هنا، لأنّ النص، كما سبق أن ذكرنا، غرضه تقريريّ – إيعازيّ. كذلك في البيت الثالث حيث يريد أن يقول إنّ لبنان سيظلّ مسرحًا للخيال والمجال الحرّ (الطّلق)، وهذا المعنى لا يحتاج إلى كل ما جاء في البيت من ألفاظ؛ وفي البيت الخامس أيضًا لأنّ المعنى المراد هو أننا وقفنا بإلهامنا وقفة آباء، وكذلك في البيتين السادس والسابع حيث نجده يقول إنّه سيجيب عن تساؤل أصدقاء الكلمة بأنّ الجيل القديم ابتدأ الطريق وعلى الجيل الجديد أن يكملها.

إنّ الاقتصاد في الكلام ليس من ميزات الزجل، لأنّ هذا الاقتصاد لا يتناسب وطول الأبيات الواحد المتمسّك بوحدة الرويّ، وهذا أمر مألوف في الشعر التقليديّ أيضًا.

وقد لجأ الشاعر إلى التكرار الذي يطالعنا في ثلاثة مواقع من القصيدة:

١ – **الموقع الأوّل:** البيت الأوّل، حيث يتكرّر الجار والمجرور في مستهلّ القصيدة (بإسْم).

٢ – **الموقع الثاني:** في البيتين ٣ – ٤، حيث تتكرّر عبارة "لبنانْ بَدْنا يْضَلّ".

٣ – **الموقع الثالث:** البيتان ٥، ٧: حيث يتكرّر في بداية كلّ بيت الضمير "نِحْنا" يليه فعل (نِحْنا وقفنا – نحنا حمَلْنا).

وفي هذا التكرار تعبير عن العاطفة والانفعال، ولكنّ له أيضًا دورًا موسيقيًا، سنأتي على ذكره في الكلام على المستوى الإيقاعيّ.

ب – ج – **على مستوى الإيقاع:** نظم الشاعر قصيدته على وزن المعنّى، ملتزمًا بدقّة تفعيلاته في عددها (ثلاث تفعيلات في كلّ شطر من البيت)؛ كما التزم بدقّة نظام الرويّ فيه، حيث نجده اعتمد حرفي القاف المسبوقة بياء مدّ (الرويّ أ)، واللام المسبوقة بألف (الرويّ ب)، فافتتح القصيدة بتكرار الرويّ في الصدر والعجز؛ ثمّ بدأ باستعمال الرويّ الثاني في آخر كلّ بيت أوّل، كما هو معروف في تقفية هذا النوع من القصائد، وذلك على النظام الآتي:

البيت الأول: أ – أ

– الأبيات ٢ – ٧: أ – ب

يشكّل هذا النظام المعتَمَد كثافة في الموسيقى الخارجيّة للقصيدة، لأنّه يوزّع التنغيم بتناسق تامّ، في عدد تفعيلات وأروية لا يختلف بين بيت وبيت. هذا

التركيب الموسيقيّ مُسْبَق، بمعنى أنّ الشاعر يستوحيه من النظام العامّ لهذا الضرب من الشعر الزجليّ، ولا يصنعه بنفسه، وهو دقيق، ويهدف إلى تأمين كمّ كبير ومتّسق من الموسيقى للنصّ، يصلح لأن يُنشَد (لأنّ النصّ الزجليّ يُنْشَد إنشادًا)، وفي الإنشاد يُضاف كمّ آخر من الموسيقى إلى النصّ، يوازي الموسيقى الخارجيّة التي اختارها الشاعر له.

زيادة على هذا، نجد أنّ التكرار في القصيدة يؤمّن بعض الموسيقى الداخليّة لها، وكذلك إيقاع بعض الأحرف المتواترة في بعض الأبيات، كما هي الحال في الشطر الثاني من البيت الثاني، إذ تتواتر الأحرف الخفيفة لتناسب المعنى (معنى الخفّة والرقة). ولكنّ هذا بشكل عفويّ وليس مقصودًا لذاته، وهو لا يتكرّر في القصيدة، ولا يشكّل أمرًا يعتمد عليه الشاعر.

٦ – **استنتاج عام من قراءة النصوص الأربعة:** نستنتج بعد قراءة هذه النصوص الأربعة أنّ الشعر اللبنانيّ المكتوب بالعامّيّة يختلف عن الزجل في عدد من النواحي الأساسيّة. فالزجل يقوم، أساسًا، على الفكرة، ثمّ تأتي الصناعة لتُخرج هذه الفكرة في إطار موسيقيّ خاصّ به يختاره الشاعر. فالقصيدة الرابعة التي قمنا بتحليلها تنتظم في فكرة واضحة هي أنّ لبنان موطن الثقافة والشعر والجمال، وعلى الجيل الجديد أن يكمل مسيرة الجيل القديم في هذه المسألة. وقد عمل الشاعر على إخراج هذا بقالب موسيقيّ منضبط، متّسق، قابل للإنشاد والغناء بما يلائم موسيقى المعنّى ونغمته.

في حين أنّ القصائد الثلاث الأخرى تتحرّك في أفق آخر، لأنّها ترتكز على الصورة والموسيقى والصنعة، ولكنّها لا تنقل الفكرة بشكل مباشر، أو تقولها بكلام واضح، بل نجدها متناثرة في أثناء النصّ، نجمعها ونلتقطها من الصور والتراكيب والإيقاع.

كما أنّ إيقاع النصوص الثلاثة الأولى يختلف، في شكله عن إيقاع النصّ الرابع، لأنّ الأولى إيقاعها متحرّك، متحوّل، لا يلتزم بطريقة واحدة، على عكس إيقاع النص الرابع الذي ينضبط في شكل إيقاعي واحد، متكرّر، مضبوط تمامًا.

من جهة أخرى، نجد أنّ الصناعة في القصائد الثلاث الأولى موجودة، بل أساسيّة، حيث تتحرّك الفكرة من خلال هذه الصناعة، ولكنّها ليست صناعة ظاهرة من الخارج، بمعنى أنّ علينا الولوج إلى بنية الصورة والتراكيب والإيقاع بدقّة لنلمس هذه الصناعة، في حين أنّ القصيدة الرابعة صناعتها مشرقة، واضحة، لأنّها تقوم على فكرة ظاهرة تُركّب حولها بعض الصور والإيقاعات والتكرارات التي تجمُلها. ويعني هذا أنّ الشاعر، في الزجل والشعر التقليديّ، يجد الفكرة، ثمّ يستلهم شكلها الذي يكسوها به، ويجد لها ملاءمات إيقاعيّة في الوزن، لأنّ عليه أن ينشد هذا النصّ، ويجب أن يكون إيقاعه ظاهرًا، بارزًا، غيرَ هامس. أمّا النصوص الثلاثة الأخرى، فالفكرة هي التي تستدعي الصور، ولا يبحث لها الشاعر عن زيّ يكسوها به، ولا عن إيقاع يسبغه عليها، فالإيقاع لا ينفصل عن المعنى، وهو يتحرّك، طولًا أو قصرًا، مع المعنى، فلا يأتي بشكل واحد.

كما أنّ عنصر الإيحاء أساسيّ في الشعر اللبنانيّ العاميّ، لأنّ الشاعر يوحي أكثر ممّا يصرّح، وقد لا يصرّح البتّة، فهذا الشعر لا يتوجّه إلى عامّة القرّاء، بل إنّ له قرّاءه، ويحتاج إلى شيء من الثقافة ليتواصل مع النص ويحسن تذوّقه. أمّا الزجل فليس الإيحاء ما يهمّه، بل إيصالُ الفكرة إلى المستمع، لأنه شعر فكرة أوّلًا، ولا يعني هذا أنّه دون الشعر اللبناني، بل هو يخضع لطقوس معيّنة، إذا صحّ التعبير، في طبيعة هذا النوع من الإنشاد. لهذا السبب قلنا، في مكان سابق من هذه الدراسة إنّ الزجل يماثل الشعر التقليديّ، والشعر اللبنانيّ المكتوب بالعاميّة يماثل الشعر الحديث بالفصحى.

خاتمة عامة واستنتاج

ما عرضنا هو أبرز بحور الشعر الزجليّ اللبنانيّ المعروفة. غير أنّ بعض هذه الأوزان قد سقط استعماله مع الزمن، أو صار نادرًا، كما هي حال البحور: الأسوانيّ، والمتساوي، والمتوسّط.

لكنّ الحفلات الزجليّة تقوم اليوم على ألوان من هذا الشعر، دون أخرى، وهي: المعنّى والقصيد والقرّادي على أنواعها، والشروقيّ، والموشّح، والعَتابا. ونادرًا ما تدخل على حفلات الزجل ألوان أخرى. في حين أنّنا نجد البغداديّ، والميجنا، والندب، والخدا، والزلغوطة، وأبو الزلف، والهوّارة تنتمي إلى اللون الشعبيّ، والأغاني، أكثر من انتمائها إلى الزجل، و لم تتغير كما تغيّرت ألوان الزجل لكثرة استعمالها وانتشارها وتردّدها على ألسنة الشعراء في الحفلات.

أمّا تفعيلات الزجل فقليلة ومحصورة إذا قيست بعدد التفعيلات المستعملة في البحور الخليليّة. ولعلّ مردّ هذا إلى كون البحور الخليليّة الّتي جمعها الخليل الفراهيدي، كما نُسِبَ إليه، في عصره، قد عرفت عناية معيّنة، طويلة، وتهذيبًا من خلال الاستعمال، فلا ننسَ أنّ الشعر، قبل عصر التدوين عند العرب، كان هو صحيفتهم اليوميّة، وهو ناقل أخبارهم؛ وكانت للشاعر مكانة مهمة في قومه، لأنّه يدافع عنهم بلسانه، وينقل شهرتهم إلى الآخرين. في حين أنّ الزجل كان شعر العامة، يتناقله مَنْ هم، عمومًا، قليلي الثقافة، لذلك لا يهتمون كثيرًا بتطوير أشكاله، فمثل هذا التطوير لا بدّ له من ثقافة معيّنة، لم يكن لها مكان بين العامة قديمًا، حتّى ما بعد خمسينيّات القرن العشرين. من هنا ارتبط الزجل بالعفويّة،

والبديهة، والذاكرة (فبعض مَن كان يتناقل الزجل كانت ثقافته ضئيلةً جدًّا) وسرعة الخاطر، والتطريب، وقلّتْ فيه الصور (ولا نقول خلا منها، فهي تتواتر عند بعض الشعراء)، وبُني على أساس الفكرة، والإفهام (ولا سيّما أنّه يعتمد المحاجَجَة في الجوقات)، فالشاعر الزجليّ يريد أن يَفهمه السامع أولًا، ثمّ أن يطرب لما يسمع، ويتذوّق، مِنْ بَعْدُ، طريقة التركيب، ويلتذّ لها.

وقد اشتقّت أوزان الزجل من الشعر العربيّ كما اشتقّت من الألحان السريانيّة. قال أحد النقّاد: "يظن كثيرون أنّ الشروقي جاء من الجزيرة العربيّة، تماماً كما جاء "الموشّح" من الأندلس."[1] وليس هذا الكلام دقيقًا، لأنّ الناقد، إذا كان يقصد بالموّشح اللونَ الزجليّ المعروف بهذا الاسم، كما يُفهم من كلامه هنا، فلعلّه من أصل سريانيّ، لأنّ لحنه كذلك. وهذا الخليط أعطى الزجل اللبنانيّ ميزته الخاصّة، وطوّره كثيرًا.

أمّا الشعر اللبنانيّ العاميّ، فشيء آخر، غير الزجل. ونشأته متأخّرة عنه أيضًا، لأنّه لم يلاقِ انتشارًا واسعًا إلّا بعد ازدهار الزجل في لبنان، وبعد انتشار الفرق الزجليّة. وهدفه مختلف عن هدف الزجل، فالشاعر فيه لا يهدف إلى الإفهام أولًا، بل إلى نقل حالته إلى السامع/ القارئ من أجل أن يعايشه في الحالة الّتي ينقل.

وقد تحرّر الشعر اللبنانيّ العاميّ من قسوة البيت الزجليّ وانضباطه، وكذلك من وحدة البيت والقافية والرويّ، ولكنّ هذا لا يعني أنّه خلا منها، بل اعتمد نظامًا موسيقيًّا أخفّ من نظام الزجل، يمكن أن يناسب أكثر إيقاع الحالات في

١- هاشم قاسم، القصيدة العاميّة.

نفس الشاعر. كما أنّه ركّز على الصورة، وعبّر من خلالها، من غير أن يخسر المعنى، أو يأتي بصور مجانّا، فهو يعبّر من خلال الصورة، ويقرنها بالمشاعر والعاطفة، فيأتي الشكل في المرتبة الثانية، بخلاف الزجل الّذي يركّز كثيرًا على الشكل، ويأتي فيه في المرتبة الأولى. جاء في كلام بعضهم إنّ الشعر العاميّ «يتّجه إلى بلاغة مبلورة تصفّي المعنى، وتلغي الإضافات والزوائد وتتركز على التركيب والبنية وطريقة الصياغة، أي الناحية الفنية.»[1] وهذا الكلام صحيح، بناء على ما ذكرنا قبل قليل.

أخيرًا يمكن أن نقول، كما قال غيرنا، إنّ الشعر العاميّ «هو الشعر المنفلت من الأقفاص، ومن القيود، ومن حركات التشكيل، ومن النحو، ومن كل عقد داخليّة أو منصبّة من عَلُ؛ والشعراء الكبار، أقصد شعراء اللغات العاميّة الّذين آمنوا بها، لا يعيشون وفي نفوسهم عقدة النصّ المعجزة، إنّهم يعيشون بلا سقف، وبلا حدود، وبلا قيود، سوى قيودٍ أن يبتدعوا إعجازًا يليق بالإنسان كسيد للكون والطبيعة والحياة.»[2]

١- الموضع نفسه.

٢- شاعرة حضرة، حركة الحداثة وتأثيرها على الشعر باللغة الدارجة، عن موقع: الأوان بتاريخ: الخميس ٢١ أيار (مايو) ٢٠٠٩

المصادر والمراجع:

١ – الدواوين:

أ – الشعر العربيّ القديم:

– ابن قزمان، **الديوان نصًا ولغةً وعروضًا**، تحقيق: ف. كورينطي، مدريد: المعهد الإسباني العربي للثقافة، ١٩٨٠

– الخنساء، **ديوان الخنساء**، بيروت: دار المعرفة، ط٢، ٢٠٠٤

– الشُّشْتَري، أبو الحسَن: **ديوان أبي الحسن الشُّشْتَري**، الإسكندرية: دار المعارف، ط١، ١٩٦٠

ب – الشعر اللبنانيّ:

– أبو شقرا، مارون: **رقصه ع باب الضوّ**، لا دار نشر، ٢٠١٤

– التّرس، نعمان: **إيد الوقت... ريشه**، لا دار نشر، ٢٠١٤

– حرب، جوزف:

– **زرتَكْ قصب فلّيت ناي**، بيروت: منشورات رياض الريس، ط١، ٢٠٠٩

– **سنونو تحت غيمة بْتفشّح**، بيروت: منشورات رياض الرّيس، ط١، ٢٠٠٤

– **طالع عَ بالي فِلّ**، بيروت: دار رياض الرّيس، ط١، ٢٠٠٧

– زغيب، الياس:

– **جواس الحبر**، لا دار نشر، ط١، ٢٠٠٦

– **قمّجة النسيان**، لا دار نشر، ٢٠١٤

– ساسين، قزحيّا:

– **غربال العسل**، لا دار نشر، ٢٠١٥

– **نحّات الهوا**، لا دار نشر، ١٩٩٧

– مرعي، قيصر: **ديوان قيصر مرعي**، مقدمة: إدمون رزق، لا دار نشر، ٢٠٠٩

– يونس، حبيب: **عمر... ما بينظر حدا**، لا دار نشر، ٢٠١٠

٢ – المصادر:

الأبشيهيّ، **المستطرف في كلّ فنّ مستظرف**، القاهرة: مكتبة الجمهوريّة العربيّة، لا تاريخ.

– ابن حجّة الحمويّ، **بلوغ الأمل في فنّ الزجل**، تحقيق: رضا محسن القريشيّ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، ١٩٧٤

– ابن خلدون، **المقدمة**، دمشق: دار البلخيّ، ط١، ٢٠٠٤

– ابن منظور، **لسان العرب**، القاهرة: دار المعارف، لا تاريخ

– المقّري، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، بيروت: دار صادر، ١٩٨٨

٣ – المراجع:

– جحا، ميشال: **أعلام الشعر العامّيّ في لبنان**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط١، ٢٠٠٣

– الحاج، جورج زكي: **الإبداعيّة بين الفصحى والعاميّة**، بيروت: لا دار نشر، ط١، ١٩٩٩

– الحاج، سمير يوسف: **أوزان الشعر العاميّ**، بيروت: لا دار نشر، ط١، ٢٠٠٤

– الحلّي، صفي الدين: العاطل الحالي والمُرخص الغالي، تحقيق: حسين نصّار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١

– الحنبلي، مرعي بن يوسف: **القول البديع في علم البديع**، الرياض: دار كنوز أشبيليا، ط١، ٢٠٠٤

– الخازن، فينيب: **العذارى المايسات في الأزجال والموشّحات**، جونيه: مطبعة الأرز، ١٩٠٢

– الخازن، منير وهيبه: **الزجل – تاريخه أدبه أعلامه**، حريصا: المطبعة البولسية، ١٩٥٢

– خوري، روبير:

– **الزجل اللبنانيّ منابر وأعلام**، بيروت: منشورات صوت الشاعر، ٢٠٠٣

– **موسوعة الشعر العاميّ اللبنانيّ**، الذوق: منشورات صوت الشاعر، ط١، ٢٠٠٨

– زيدان، جرجي: **تاريخ التمدّن الإسلاميّ**، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ط٣

– سعيد، أسعد: **الزجل في أصله وفصله**، بيروت: المؤسسة الجامعية، ط١، ٢٠٠٩

– السيد حسين، عدنان وآخرون: **روائع الزجل**، بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت: ٢٠١٤

– شيخ أمين، بكري: **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٢، ١٩٧٩

– الصومعيّ، الأزجال اللبنانيّة في خطراتها الفلسفيّة، لا دار نشر، لا تاريخ

– الصويان، سعد عبد الله: الشعر النبطي وجذوره الفصيحة، الرياض: مكتبة الملك فهد: لا تاريخ

– عباسة، محمد: الموشّحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، الجزائر: دار أمّ الكتاب، ط١، ٢٠١٢

– عبود، مارون: مؤلّفات مارون عبود (الشعر العاميّ)، بيروت: دار مارون عبود، لا تاريخ، مج ٢

– عسيلي، سعيد: تاريخ الفنّ الزجليّ، بيروت: دار الزهراء، ط١، ١٩٩٩

– عكاري، أنطوان: الأشعار الشعبيّة اللبنانيّة، طرابلس: جرّوس برس، ١٩٨٦

– غانم، غالب: أبعد من المنبر، بيروت: دار النضال، ط١، ١٩٩٨

– القاري، أمين: روائع الزجل، بيروت: جروس برس، ط١، ١٩٨٨

– مصطفى، قيصر: حول الأدب الأندلسيّ، بيروت: مؤسسة الأشرف، ١٩٨٧

– الهاشمي، أحمد:

١ – **ميزان الذهب**، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٧

٢ – **جواهر البلاغة**، صيدا: المكتبة العصرية، ١٩٩٩

– يونس، حبيب ومارون أبو شقرا: **الشاعر والزجّال والشعر بينهما**، لا دار نشر، ط١، ٢٠١٦

٤ – الكتب المعرّبة:

– آنخيل جنثالث بالنسيا، **تاريخ الفكر الأندلسي**، تعريب: حسين مؤنس، بور سعيد: مكتبة الثقافة الدينية، ١٩٥٥

٥ – الجرائد والمجلات:

– الحمود، نجية قابز: مقال: **الأدب الشعبي في العصر المملوكي – الزجل نموذجًا –**، مجلة الثقافة الشعبية (البحرانية)، عدد ٣٠، السنة ٨، صيف ٢٠١٥

– الزبيعي، محمد شاكر ناصر: مقال: **الفنون الشعريّة المطوّرة والمستحدثة عند شعراء الحلّة في العصر الوسيط**، مجلّة مركز بابل للدراسات الإنسانيّة، عدد ١، مج ٥

– لا مؤلّف: مقال: **جمعية «تجاوز» تعالج موضوع الشعر بالمحكيّة وموسيقاه**، جريد الأنوار، السبت ٢٧ شباط ٢٠١٦، السنة ٥٧، عدد ١٩١٦٠

٦ – مراجع الشبكة العنكبوتية:

– أسريفي، جمال: مقال: **أغراض الزجل الأندلسيّ وخصائصه الفنيّة**، مجلة الحوار المتمدّن الرقميّة، عدد ٣٠٣٤، تاريخ: ٢٤/ ٦/ ٢٠١٠

– حضرة، شاهرة: **حركة الحداثة وتأثيرها على الشعر باللغة الدارجة**، عن موقع: الأوان، بتاريخ: الخميس ٢١ أيار (مايو) ٢٠٠٩

– عيلوطي، سيمون: **الالتباس بين الشعر العاميّ والزجل**، عن موقع: العرب، بتاريخ: ٣٠/ ١/ ٢٠١٢ – رقم المقال: ٤٢٩٣٧٧

– لا مؤلّف، **الشعر النبطي**، عن موقع: موسوعة الإمارات UAE Pedia، ٢٠١٥

– لا مؤلّف، مقال: **أوزان الشعر النبطيّ**: عن موقع: منتديات أشواق الحنين، بتاريخ: ١١/ ٩/ ٢٠٠٨

– هاشم، قاسم: **القصيدة العاميّة**: عن موقع: مجلة الرأي الآخر، بتاريخ: ٢٠١٦/٢/٢٤

– ويكيبيديا (الموسوعة الحرّة) – مادة: شعر نبطي

فهرس المحتويات

صفحة

– مقدمة ٥

– **الفصل الأول**: الشعر الشعبيّ العربي القديم ٧

١ – مدخل ٧

٢ – زجل الأندلس/ البدايات ٨

٣ – الزجل بين الشرقيّين والغربيّين ١٠

٤ – الزجل والأوزان ١٣

٥ – خاتمة ١٨

– **الفصل الثاني**: ألوان الشعر الشعبيّ العاميّ في الشرق ٢١

١ – مقدمة ٢١

٢ – انتقال الزجل إلى المشرق وانتشاره في العالم العربي ٢١

٣ – الموالِيا ٢٣

٤ – الكان كان ٢٧

٥ – القوما ٢٨

٦ – الشعر النبطي ٣٠

٧ – خاتمة ٣٦

– **الفصل الثالث**: الزجل اللبناني ٣٧

١ – مقدمة ٣٧

٢ – مصدر الزجل اللبناني ومنابعه ٣٨

٣ – الزجل بعد الأندلس ٤١

٤ – مميزات الزجل اللبناني ٤٥

٥ – مراحل الزجل اللبناني ٤٨

٦ – خاتمة ٤٩

– **الفصل الرابع**: جوازات الزجل اللبناني ٥١

١ – مقدمة ٥١

٢ – الجوازات في الزجل اللبناني ٥١

٣ – خاتمة ٥٨

– **الفصل الخامس**: أوزان الزجل اللبناني وبحوره ٥٩

١ – مقدمة ٥٩

٢ – أوزان الزجل اللبناني وبحوره ٥٩
٣ – بين بحور الزجل وبحور الخليل ٦٥
٤ – خاتمة ٦٨

– **الفصل السادس**: أنواع الزجل ٦٩
١ – مقدمة ٦٩
٢ – أنواع الزجل المشهورة ٦٩
١ – المعنّى ٧٠
٢ – القرّادي ٧٢
٣ – الموشّح ٧٧
٤ – القصيد ٧٨
٥ – البغدادي ٧٩
٦ – الشروفي ٧٩
٧ – العتابا ٨٠
٨ – الميجنا ٨٠
٩ – الدّلعونا ٨٠
١٠ – الحداء ٨١
١١ – الزلغوطة ٨٢
١٢ – أبو الزلف ٨٢
٣ – خاتمة ٨٣

– **الفصل السابع**: التلاقي بين الزجل والشعر العربي الفصيح ٨٥
١ – مقدمة ٨٥
٢ – الزجل اللبناني والسريان ٨٥
٣ – تأثّر الزجل بالشعر العربي ٨٦
٤ – خاتمة ٩٢

– **الفصل الثامن**: الشعر اللبنانيّ العاميّ ٩٥
١ – مقدمة ٩٥
٢ – طبيعة الشعر العامي اللبناني والفرق بينه وبين الزجل ٩٥
٣ – بنية الشعر اللبناني العاميّ الموسيقية ٩٨
٤ – جوازات خاصة بالشعر اللبناني العاميّ ١٠٥

٥ – نتيجة ١١٠
٦ – خاتمة ١١٦

– **الفصل التاسع**: قراءة نماذج من الشعر اللبناني والزجل/ الإيقاع والصورة واللغة ١١٩
١ – مقدمة ١١٩
٢ – تحليل النص الأول (هالقد نارون أبو شقرا) ١٢٠
أ – النص ١٢٠
ب – قراءة النص ١٢٠
ب – أ – على مستوى الصورة ١٢٠
ب – ب – على مستوى اللغة/ المعجم والتركيب ١٢٣
ب – ج – على مستوى الإيقاع ١٢٥

٣ – تحليل النص الثاني (عَتَب مثل الإهدا حُبيب يونس) ١٢٨
أ – النص ١٢٨
ب – قراءة النص ١٢٨
ب – أ – على مستوى الصورة ١٢٩
ب – ب – على على مستوى اللغة/ المعجم والتركيب ١٣٢
ب – ج – على مستوى الإيقاع ١٣٤

٤ – تحليل النص الثالث (وحي لإلياس زغيب) ١٣٦
أ – النص ١٣٦
ب – قراءة النص ١٣٧
ب – أ – على مستوى الصورة ١٣٧
ب – ب – على مستوى اللغة/ المعجم والتركيب ١٤١
ب – ج – على مستوى الإيقاع ١٤٤

٥ – تحليل النص الرابع (إكمال الطريق لجورج أبو أنطون) ١٤٧
أ – النص ١٤٧
ب – قراءة النص ١٤٨
ب – أ – على مستوى الصورة ١٤٨
ب – ب – على على مستوى اللغة/ المعجم والتركيب ١٥٠
ب – ج – على مستوى الإيقاع ١٥٢

٦ – استنتاج عام من قراءة النصوص الأربعة ١٥٣
– خاتمة عامة واستنتاج ١٥٧
– المصادر والمراجع ١٦٠
– فهرس المحتويات ١٦٥

هذا الكتاب

يطرح الدكتور ديزيره سقال في هذا الكتاب مسألة الشعر باللغة المحكيّة، ويميّز بين الزجل والشعر المحكيّ في لبنان. ويتناول أصول الزجل العربيّ واللبنانيّ، وأوزانه، وجوازاته، ونقاط التقاطع والافتراق بينهما، والأصلين العربيّ والسرياني للزجل، مميّزًا بين ما عرفه العرب من هذا اللون وبين ما عرفه اللبنانيّون، ومثبتًا أن زجل الأندلس ليس هو الزجل المعروف اليوم في لبنان. كما يدرس الشعر باللغة اللبنانيّة، عارضًا الفرق بينه وبين الزجل المعروف، ويحلل أربع قصائد من هذا الشعر، ثلاثة من الشعر باللغة اللبنانيّة، وواحدة زجليّة، مظهرًا ما بينهما من فروق، وخصائص كلّ منهما.

دراسة قيّمة وجديدة لأنّ أحدًا لم يتناول بالتفصيل والمصادر والمراجع هذا اللون من الشعر، ولا سيّما الشعر باللهجة اللبنانيّة، ولا تمّ التمييز بينه وبين الزجل.